Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700.

Bibliographie, Einleitung und Kapitel I.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

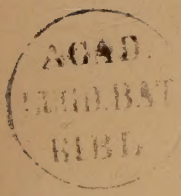
GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BERLIN.



VON

Siegfried Mauermann

aus Berlin.

Tag der Promotion: 15. Juni 1910.

70

Referenten:

Professor Dr. Gustav Roethe.
Professor Dr. Erich Schmidt.

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät kommt hier nur das erste Drittel der Arbeit zum Abdruck. Das Ganze wird in kurzer Zeit als Band CII der von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt herausgegebenen Sammlung „Palaestra“ erscheinen.

Göttingen.
Druck der Dieterich'schen Univ.-Buchdruckerei
(W. Fr. Kaestner).

Berlin.
Mayer & Müller.
1910.

Meinem hochverehrten Lehrer,

Herrn Dr. Hans Meyer,

Professor am grauen Kloster zu Berlin,

in treuer Dankbarkeit dargereicht.

Meinem hochverehrten Lehrer,

Herrn Dr. Hans Meyer,

Professor am grünen Kloster zu Berlin,

in treuer Dankbarkeit dargebracht.

Bibliographie[1]).

Allgemeines.

Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands herausgegeben von R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff. Altenbg. und Lpz. 1839—1842.

Altmann. Die Maske des Schauspielers. 3. Aufl. Bln. 1892.

*Arnold. Bibliographie der deutschen Bühnen seit 1830. Wien 1908.

Berger, Alfr. v. Über Drama und Theater. Lpz.

Busse, Bruno. Das Drama von der Antike zum franz. Klassizismus. Lpz. 1910.

Cholevius. Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. Lpz. 1854.

*Creizenach. Geschichte des neueren Dramas. Halle 1893.

*Devrient. Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Neudr. Bln. 1905.

Einsiedel, v. Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst. Lpz. 1797.

Engel, Joh. Jak. Ideen zu einer Mimik. 1785.

Felsing. Streifzüge durch die Theaterwelt. Dresd. 1895.

Fuchs, Georg. Die Schaubühne der Zukunft. Bln. und Lpz. 1905.

---

1) Die mit * versehenen Bücher sind ganz oder teilweise als Vorstudien, Ergänzungen oder Anregungen für die vorliegende Abhandlung und bisweilen auch für die Bibliographie anzusehn; die mit ** gezeichneten Bücher gehören jedes Mal eigentlich erst in eine etwas spätere Zeit. In [ ] sind die von den in verschiedenen Drucken angeführten Dramen nicht zitierten aber doch durchgesehenen Texte und ferner liegende Schriften eingeschlossen; hinter = steht die Abkürzung, der ich mich bei den Zitaten im Text bedient habe.

Gaehde. Das Theater. Lpz. 1908.
Genée. Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Bln. 1882.
Goethe. Jubiläumsausgabe XXIX, XXX, XXXVI, XXXVII, XXXVIII.
Gottsched. Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst. Lpz. 1757.
Guttmann. Die ästhetische Bildung des menschlichen Körpers, insbes. für Bühnenkünstler. Lpz. 1880.
*Hagemann. Geschichte des Theaterzettels. Diss. Heidelberg 1901.
— Regie . . . Lpz. 1902 und 1904.
— Schauspielkunst und Schauspielkünstler. Lpz. 1903.
Hampe. Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. Nürnbg. 1898.
Harden. Literatur und Theater. Bln. 1896.
Hédelin (abbé d'Aubignac). La pratique du théâtre. Amsterdam 1715.
Herder. Adrastea (Werke Bd. XXIII—XXIV).
Holtei. Beiträge zur Geschichte der dramatischen Kunst und Litteratur. 1828.
Iffland. Fragmente über Menschendarstellung auf der deutschen Bühne. Gotha 1785.
Julien, Adolphe. Histoire du costume au théâtre. Paris 1880.
Kehrein. Die dramatische Poesie der Deutschen. 1840.
Kerr. Schauspielkunst. Bln.
Könnecke. Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur. Marbg. 1895.
Köster. Das Bild an der Wand. Eine Untersuchung über das Wechselverhältnis zwischen Bühne und Drama. Abh. d. phil.-hist. Klasse der kgl. sächs. Ges. der Wiss. Lpz. 1909.
Lenz. Gesammelte Schriften. Bd. I. Münch. und Lpz. 1909. Anmerkungen übers Theater. (1774.)
Leo. Der Monolog im Drama. Bln. 1908.
Lessing, (Mylius). Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Stuttg. 1750. (Werke Bd. XI, 1, 30.)
— 17. und 51. Litteraturbrief. (Werke Bd. VIII.)
— Hamburgische Dramaturgie. (Werke Bd. IX, X.)
Lipps. Ästhetik. Hambg. und Lpz. 1903—1906.
*Litzmann. Theatergeschichtliche Forschungen.
*Löwen. Geschichte des deutschen Theaters. (Neudruck hsg. von Stümcke.) Bln.

Mentzel. Geschichte der Schauspielkunst zu Frankfurt a. M. Frkf. a. M. 1882.
Müller. Zur Geschichte der Entwickelung des Dramas in Deutschland. Progr. Posen 1838.
Mundt. Dramaturgie oder: Theorie und Geschichte der dramatischen Kunst. Bln. 1848.
Oberländer. Organ-Übungen für dramatischen Unterricht. Münch. 1905.
Palleske. Die Kunst des Vortrags. Stuttg. 1880.
Jean Paul. Vorschule der Ästhetik. Hambg. 1804. (Hempel IL.)
Piderit. Mimik und Physiognomik. 2. Aufl. Detm. 1886.
Proelss. Kurzgefaßte Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Lpz. 1900.
Prutz. Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Bln. 1847.
Reden-Esbeck. Deutsches Bühnen-Lexikon. Stuttg. 1879.
Rehm. Das Buch der Marionetten. Bln. 1905.
*Rodenwald, Verena. Das Apart im deutschen Drama. Diss. Heidelbg. 1908.
Roethe. Anzeiger für deutsches Altertum XXVI, 15.
Rötscher. Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen. Lpz. 1867.
— Die Kunst der dramatischen Darstellung. Bln. 1841.
Schasler. Ästhetik. Lpz. und Prag 1886.
Schlag. Das Drama. Essen.
Schlegel, A. W. Über dramatische Kunst und Litteratur. Zweite Ausgabe. 1817.
Schlegel, Joh. El. Ästhetische und dramaturgische Schriften. Heilbr. 1887.
Schmid. Chronologie des deutschen Theaters. 1775. (Neudruck 1902.)
Schneider. Das attische Theaterwesen. Weimar 1835.
Schütze. Hamburgische Theatergeschichte. 1794.
Siebs. Grundzüge der Bühnenaussprache. Cöln 1905.
Tieck. Deutsches Theater. Bln. 1817.
Vischer, Fr. Th. Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Stuttg. 1857.
Volkelt. Ästhetik des Tragischen. Münch. 1897.
— System der Ästhetik. Münch. 1905.
Wackernagel. Kleine Schriften II, 69 ff.
Weddigen. Geschichte der Theater Deutschlands. Bln. 1906.
*Zellwecker. Prolog und Epilog im deutschen Drama. Lpz. und Wien 1906.
Jahrbuch deutscher Bühnenspiele

I A.

Die kirchlichen Spiele bis 1500.

a) Darstellendes.

Anz. Die lateinischen Magierspiele. Lpz. 1905.
*Brandstetter. Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen. Luzern 1886.
Hase. Das geistliche Schauspiel. Lpz. 1858.
*Heinzel. Abhandlungen zum altdeutschen Drama. Wien 1895.
— Beschreibung des geistlichen Schauspiels. Hambg. und Lpz. 1898.
Lange. Die lateinischen Osterfeiern. München 1887.
Leibing. Über die Inszenierung des zweitägigen Luzerner Osterspiels. Elberf. 1869.
Reidt. Das geistliche Schauspiel des Mittelalters. Frkf. a. M. 1868.
Wilken. Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland. Göttg. 1872.
Wirth. Die Oster- und Passionsspiele. Halle 1889.
Zeitschrift für deutsche Philologie XXXV.

b) Texte.

Beckers. Das Spiel von den zehn Jungfrauen und das Katharinenspiel. Breslau 1905.
Froning. Das Drama des Mittelalters. = **Froning.**
Grein. Das Alsfelder Passionsspiel. Cassel 1874. = **Alsf. Pass.**
Hartmann. Das Oberammergauische Passionsspiel. Lpz. 1880. = **Ob. Pass.
Heinemann. Peter Spichtigs Dreikönigsspiel von Luzern vom Jahre 1658. Separatabdruck a. d. Geschichtsfreund Bd. LVI. Luzern. = **Spicht.
[Hoffmann von Fallersleben. Theophilus. Niederdeutsches Schauspiel. Hannov. 1853.]
Theophilus, hsg. v. Petsch. Heidelbg. 1908. = **Theoph.**
Klapper. Das St. Galler Spiel von der Kindheit Jesu. Bresl. 1904. = **Kindh.**
[Kummer. Das Erlauer Spiel. Wien 1882.]
Lexer. Kärntisches Wörterbuch. Lpz. 1862. Anhang: Weihnachtsspiele und Lieder aus Kärnten.
**Martin, Ernst. Freiburger Passionsspiele des XVI. Jh. Freibg. Breisg. 1872.
[Meyer, Wilh. Fragmenta burana. Bln. 1901.]
Milchsack. Das Egerer Fronleichnamsspiel. Tübg. 1881. = **Eg. Fr.**

Milchsack. Das Heidelberger Passionsspiel. Tübg. 1880. = **Heid. Pass.**
Mone. Altteutsche Schauspiele. Quedl. u. Lpz. 1841. = **A. Sch.**
— Schauspiele des Mittelalters. Karlsr. 1846. = **Mone.**
Piderit. Ein Weihnachtsspiel. Parchim 1869. = **Pid.**
Rein. Vier geistliche Spiele. Crefeld 1853. = **Rein.
*Reuschel. Die deutschen Weltgerichtsspiele . . . nebst dem Abdruck des Luzerner „Antichrist“ von 1549. Lpz. 1906. = **Reuschel.**
Schröder, Edward. Die Gothaer Botenrolle. Zs. XXXVIII, 222.
[Schröder, Karl. Redentiner Osterspiel. Norden und Lpz. 1893.]
Strobl. Aus der Kreuzensteiner Bibliothek. Wien 1907. = **Kreuz. Pass.**
Wackernell. Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. Graz 1897. = **Wack.**
Weinhold. Weihnachts-Spiele und Lieder. Graz 1855.
Oberbayrisches Archiv XXI.
Pfeifers „Germania“ XXII, XXX, XXXI.
Zeitschrift für deutsches Altertum I, II, III, VII. = **Zs.**
Zeitschrift für deutsche Philologie XXI.

I B.

Die Fastnachtsspiele bis 1500.

a) Darstellendes.

Kaiser, Adolf. Die Fastnachtsspiele von der actio de sponsu. Göttg. 1899.
Lier. Studien zur Geschichte der Nürnberger Fastnachtsspiele. Diss. Lpz. 1889.
Meyer, Karl. Fastnachtsspiel und Fastnachtscherz im 15. und 16. Jh. Zs. f. allg. Gesch., Kultur-, Litteratur- und Kunstgeschichte. III, 161.
Michels. Studien über die ältesten deutschen Fastnachtsspiele. Straßbg. 1896.
*Wehrmann. Fastnachtsspiele der Patrizier in Lübeck. Jahrbuch d. Ver. f. nd. Sprachforschung. 1880.

b) Texte.

Keller. Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert. Tübg. 1853. = **Keller.**
— Ein Spil von einem Keiser und eim Apt. Tübg. 1850.

Müllenhoff. Ein Schwerttanzspiel aus Lübeck. Zs. XX, 10.
Schönbach. Ein altes Neidhartspiel. Zs. XL, 368.
Zingerle. Sterzinger Spiele. Wien 1886. = **Sterz. Sp.**
Schnorrs Archiv III.

I C.

Hans Sachs.

a) Darstellendes.

*Drescher. Studien zu Hans Sachs. Marbg. 1891.
*Geiger, Eugen. Hans Sachs. Halle 1904.
Richter. Hans Sachs' Fortleben im 17. Jh. Zs. f. dtsch. Kulturgesch. III.
Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. Nürnbg. 1895.
*Schriften über Hans Sachs 1849—1900. Zs. Anzeiger XLI.

b) Texte.

Hans Sachs; her. v. Keller. Tübg. 1870.
[Nach der von Götze herausgegebenen Sammlung der Fastnachtsspiele, Halle 1880—1887, habe ich nur der Einheitlichkeit wegen nicht zitiert.]

II A.

Das Volkstheater von 1500—1600.

a) Darstellendes.

*Gombert. Joh. Aals Spiel von Johannes dem Täufer . . . Bresl. 1908.
*Scherer. Deutsche Studien III.
Weller. Das alte Volkstheater in der Schweiz. Frauenf. 1869.

b) Texte.

Amira. Das Endinger Judenspiel. Halle 1883. = **End. Jud.**
Baechtold. Schweizerische Schauspiele des 16. Jh. Zürich 1890. = **Baecht.**
(Thomas Birck.) Ehespiegel. EIn sehr lustige vnd lehrhaffte Comedi . . . Tübg. 1598. = **Ehesp.**
Bolte und Seelmann. Niederdeutsche Schauspiele älterer Zeit. Norden und Lpz. 1895.

[Der weltspiegel . . . Durch Valentinum Boltz von Ruffach . . . Basel 1551.]

Tragicocomedia actapostolica, Das ist: Die Historien der heiligen Aposteln Geschicht in massen die von S. Lucae . . . Durch Joannem Brummerum Hoium Gymnasiarcham Cauffpeirensem. 1592. = **Trag. act.**

Gengenbach; hsg. v. Goedeke. Hannov. 1856. = **Geng.**

Goedeke und Tittmann. Deutsche Dichter des 16. Jh. Lpz. 1868. = **Tittm.**

Ein schön lustiges Spil oder Tragedi: Von der Zerstörung der grossen vnd vesten Königlichen Statt Troia oder Ilio. Durch Georg Gotthart . . . Fryburg in Vchtlandt 1599. = **Zerst. Tro.**

Das Fastnachtspiel Henselin. Jahrbuch d. Ver. f. nd. Sprachforschung 1877.

Saul. Ein Schön new Spil von Künig Saul vnd dem Hirten Dauid: . . . Anno 1571. (Math. Holzwart.) = **Saul.**

Tragoedia Joannis des Heiligen vorlöuffers vnd Töuffers Christi Jesu . . . Anno 1549. = **Joa. Töuff.**

Bartholomäus Krügers Spiel von den bäurischen Richtern und dem Landsknecht (1580); her. v. Bolte. Lpz. 1884.

Eine Schöne Historia Von einem frommen Gottfürchtigen Kauffman von Padua . . . Durch Zachariam Liebholdt von Solbergk. Anno 1546. = **fr. Kauff.**

Niklaus Manuel; hsg. v. Baechtold. Frauenf. 1878. = **Nik. Man.**

Hans Rudolf Manuel. Das Weinspiel; her. v. Odinga. Halle 1892. = **Rud. Man.**

Ein Neuwes sehr schönes lustigs . . . Spil von einem Grauen . . . durch Martinum Montanum zusammen gesetzt . . . Straßburg o. J. = **Graf.**

Scipio Affricanus Ein histori aus dem Tito Liuio . . . durch Christoff Murer . . . 1596. = **Scip. Afr.**

Zorobabel Ein nüw Spyl von dem mal welches Künig Darius seinen Landtsfürsten vnd Hoflüten zurichtet . . . Anno 1575. Durch Josen Murer. = **Zor.**

Belägerung der Statt Babylon inn Chaldea . . . durch Jos. Murer zu Zürych. 1559. = **Bab.**

Historia Jobs auffs kürtzt Spiels weise in Reim verfasset . . . Durch Johan Narhamer Curiensem . . . 1546. = **Hist. J.**

Tragoedia, Von den dreyzehen Türckischen Fürsten von Ottomanno an . . . Durch Paulum Pantzern . . . Tübg. . . 1545. = **Türck. F.**

Ein hübsch vnnd Christlich Spiel des gantzen Buchs Esther . . .

Durch Andream Pfeilschmidt . . . Franckfurt am Mayn . . 1555. = **Esth.**

Peter Probst; hsg. v. Kreisler. Halle 1907. = **Peter Probst.**

Jakob Ruef. Spyl von Wilhelm Thellen; her. v. Mayer. Pforzh. 1843.

Ein nüw vnd lustig Spyl von der erschaffung Adams vnd Heua . . . Durch Jacobum Rueff . . (Zürich 1550.) = **Ad. u. He.**

Das lyden vnsers Herren Jesu Christi . . . Gemacht im Jar 1545 durch Jacobum Rueff . . . = **L. Chr.**

(Rueff) Ein hüpsch nüwes Spil von Josephen . . . Zürich . . . 1549.

Stimmers Comedia; hsg. v. Oeri. Frauenf. 1891. = **Stimm.**

Stricker. De düdesche Schlömer; hsg. v. Bolte. Norden und Lpz. 1889. = **Strick.**

Burkard Waldis. Der verlorene Sohn. Halle 1881. = **Burk. Wald.**

*Georg Wickrams Werke; hsg. v. Bolte. Tübg. 1903. = **Wickr.**

Geistliche Spiels-Übung die Zerstörung von Jericho vorstellend. . . 1579. = **Zerst. Jer.**

II B.

Das Schuldrama von 1500—1600.

a) Darstellendes.

Buchwald. Joachim Greff. Lpz. 1907.

Haubold. Die deutsche Schulkomödie. Progr. Zschopau 1897.

*Holstein. Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Litteratur des 16. Jahrhunderts. Halle 1886.

Jundt. Die dramatischen Aufführungen am Gymnasium zu Straßburg. Progr. Straßbg. 1881.

Michel. Heinrich Knaust. Bln. 1903.

*Schmidt, Erich. Komödien vom Studentenleben. Lpz. 1880.

*Pater Expeditus Schmidt. Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas. Bln. 1903.

*Schröder, Edward. Jacob Schöpper von Dortmund. Univ.-Progr. Marbg. 1889.

Straumer. Beiträge zur Schulkomödie in Deutschland. Progr. Freiberg 1868.

Trüger. Zur Straßburger Schulkomödie. Festschrift 1888.

Zeitschrift für deutsche Philologie XI, 129.

b) Texte.

Dramen von Ackermann und Voith; hsg. v. Holstein. Tübg. 1884. = **Ack.**

Judith Ein Schöne History in Spyls weiß für die augen gestelt . . . . Durch Xystum Betuleium Augustanum. (Straßbg. 1559.)

Sapientia Solomonis a Xysto Betuleio (Birk.) Marbg. 1591.

Xystus Betulius (Birk.) Susanna; hsg. v. Bolte. Bln. 1893. = **Birk**.

Ein seer schön und nützlich Spiel von der lieblichen Geburt unsers Herren Jesu Christi durch Henricum Chnustinum. (Knaust.) Bln. 1862. = **Knaust**.

*Speculum vitae humanae. Ein Drama von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol; (1584) hsg. v. Minor. Halle 1889. = **Ferd**.

Joseph, biblische Komödie von Thiebold Gart (1540); hsg. v. Erich Schmidt. Straßbg. 1880. = **Gart**.

[Joachim Greff. Aulularia. Magdebg. 1595.]

Hayneccius. Hans Pfriem oder Meister Kecks. Halle 1882.

Tragedia. Der jrrdische Pilgerer genandt: . . . Durch Johannem Heroe . . . 1562. = **Pilg**.

Hoefer. Claws Bur. Greifsw. 1850.

Hollonius. Somnium vitae humanae; hsg. v. Spengler. Halle 1891. = **Holl**.

Tragoedia. Die Histori von der Götlichen Offenbarung des waren Messie . . . Durch Johannem Leon . . . 1566. = **Götl. Off**.

Comoedia Von den Weysen aus dem Morgenlande. Gestellet durch M. Georgium Mauricium den Eltern . . . Lpz. . . . Anno 1606.

Comoedia Von Graff Walther von Salutz vnd Grisolden. Gestellet durch M. Georgium Mauricium den Eltern . . . Lpz. . . . Anno 1606.

Eine Christliche Comoedia Von dem jämmerlichen Fall vnd frölichen Wiederbringung des Menschlichen Geschlechts: . . . Durch M. Georgium Mauricium den Eltern. Lpz. Anno 1606.

Ein schöne Comoedia Von dem Schulwesen. Gestellet durch M. Georgium Mauricium den Eltern . . . Lpz. Anno 1606.

Naogeorg. Pammachius; hsg. v. Erich Schmidt und Bolte. Bln. 1891.

Jonas rhythmicus. Das ist: Der Prophet Jonas in artige Reimen Comoedienweiß verfasset . . . Durch Ambrosium Papen. = **Jon. rhyth**.

Paul Rebhuns Dramen; hsg. v. Palm. Stuttg. 1859. = **Rebh**.

Ringwaldt. Speculum mundi. Frkf. a. O. 1590.

Plagium Oder Diebliche entfürung zweyer Jungen Herrn vnd Fürsten . . . von . . . Daniele Cramero . . . in eine Lateinische Comediam gestellet Anno 1593 . . . in eine lustige Deutsche Comediam vertiret. Durch Bartholomeum Ringwaldt. = **Plagium.**

*Gabriel Rollenhagen; v. Gaedertz. Lpz. 1881.

[Adrianus Roulerius Stuarta Tragoedia. (Neudruck Bln. 1906.)]

Jochim Schlve. Comedia von dem frommen, gottfrüchtigen (!) vnd gehorsamen Isaac. Anno 1606. = **Schlue.**

Jacobi Schoepperi Tremoniani Presbyteri Comoediae et Tragoediae. Coloniae 1562. = **Schoepp.**

Griechische Dramen in deutschen Bearbeitungen von Spangenberg und Fröreisen; hsg. v. Dähnhardt. Tübg. 1896. = **Spang.**

Wolfhart Spangenberg. Wie gewunnen, so zerrunnen. Neudruck von E. Martin. Jahrb. f. Geschichte, Sprache und Litteratur Elsaß-Lothringens. Straßbg. 1902.

II C.

Das gelehrte Drama von 1500—1600.

a) Darstellendes.

*Bahlmann. Die lateinischen Dramen von Wimphelings Stylpho bis zur Mitte des 16. Jh. Münster 1893.

Geiger, Ludwig. Johann Reuchlin und seine Werke. Lpz. 1871.

Spengler. Der verlorene Sohn im Drama des 16. Jh. Innsbr. 1888.

Strauß. Nicodemus Frischlin. Stuttg. 1857.

*Zeitschrift für deutsche Philologie XI, XVIII, XXIII.

b) Texte.

**Roxana Tragoedia . . . ab Authore Gulielmo Alabastro. Londini . . 1632.

Senacheribus . . . Autore Martino Baltico . . Vlmae . . 1590.

Bolte. Dialogus Lolii et Theodorici. Vierteljahrsschrift f. Kult. u. Litt. der Renaiss. Lpz. 1886.

[Brockhagius. Nymphocomus. Rostochii 1595.]

Rvdolphottocarvs: Avstriaca Traegoedia Nova: . . . Avtore Georgio Calamino . . . 1594.

Joseph, Comoedia sacra . . . recognita utraque et aucta per Cornelium Crocum. Antw. 1548.

Dasypodius. Philargyrus. Comoedia. Argentorati 1565.

Deutsche Schriften des Albrecht von Eyb; hsg. v. Herrmann. Bln. 1890.

Friderici Hermanni Flayderi Ludovicus bigamus. Tubingae 1625.

Frischlini opera scenica 1585.

Operum poeticorum Nicodemi Frischlini poetae pars scenica. Straßbg. 1585.

[Deutsche Dichtungen von Nicodemus Frischlin; hsg. v. Dav. Friedr. Strauß. Stuttg. 1857.]

Gnapheus. Acolastus; hsg. v. Bolte. Bln. 1891. = **Gnaph.**

[Gnapheus. Hypocrisis. Basileae 1544.]

Hvgonis Grotii Leidender Christus Trauer-Spiel: Aus dem beygefügten Lateinischen Texte ins Teutsche übersetzet . . von Daniel Wilhelm Trillern . . Lpz. 1723.

Nabal. Rudolphi Gualtheri Tigvrini Comoedia sacra ... 1562.

Hegendorfinus; s. Gottsched, Nötiger Vorrat II. Lpz. 1765.

**Lutherus Drama M. Henrici Hirtzvvigii . . Witebergae.

Gregorii Holonii Leodiensis Catharina. Antverpiae 1556.

— — — Laurentias. Antverpiae 1556.

— — — Lambertias. Antverpiae 1556.

Ulrichi Hutteni equitis Germani opera. ed. Böcking. Lpz. 1860.

Kerckmeister. Codrus. Schnorrs Archiv XI.

Hermann Knuyt von Slyterhoven. Comoedia Scornetta. Bolte, Zs. f. vergl. Litteraturgesch. u. Renaissancelitt. N. F. 1887—88.

Lutii Pisaei Juvenalis (i. e. Lemnii) Monachopornomachia. 1538.

Asotus Evangelicus, seu evangelica de filio prodigo parabola, a Georgio Macropedio comice descripta. 1537.

Macropedius. Petriscus. 1536.

— Aluta. Coloniae 1538.

— Andrisca. Coloniae 1539.

— Hecastus. Coloniae 1539.

— Bassarus. Fabula festivissima. 1540.

Oporinus. Dramata sacra. Basileae 1547.

Pirckheimer. Eccius delolatus. (Hutteni opera IV, 517 ff.)

Reuchlin. s. Gottsched, Nötiger Vorrat II.

*Johann Reuchlins Komödien; hsg. v. Holstein. Halle 1888.

Terentius christianus seu Comoediae sacrae sex, terentiano stylo a Cornelio Schonaeo Goudano conscriptae. Antw. 1598.

[Cornelii Schonaei . . . sacrae Comoediae sex. Harlem 1592.]

Comoediarum Cornelii Schonaei . . . altera pars. Amst. 1599. = **Schon. altera pars.**

Hermann Schottennius. Ludus Martius sive Bellicus. 1525.

**Senile Odium . . . Cantabrigiae . . 1633.
Soffner. Ein Lutherspiel aus alter Zeit. Breslau 1889.
**[Sommer. Cornelius. 1605.]
Dyalogus Johannis Stamler Augustensis. 1508.
Comoedia Stvdiosi M. Jo. Theodorici Strevffii Confluentini . . . Coloniae 1572.
Christoph Stymmelius. Comoediae duae. I. Isaac. II. Studentes. Stetini 1579. = **Stym.**
Antonii Thylesii Cosentini Imber Aureus Tragoedia. Norembergae 1530. = **Thyl.**
Ein heimlich gsprech Vonn der Tragedia Johannis Hussen . . . Durch Jo. Vogelgesang. 1538.
[Wichgrev. Cornelius relegatus. Rostock 1600.]
Jacobus Wimphelingius. Stylpho; hsg. v. Holstein. Bln. 1892. = **Wimph.**

III A.

Die englischen Komödianten und die Bandenstücke von 1600—1700.

a) Darstellendes.

[Baudissin, Wolf. v. Ben Jonson und seine Schule. Lpz. 1836.]
*Bolte. Die Singspiele der englischen Komödianten. Hambg. und Lpz. 1893.
*Brodmeier. Die Shakespeare-Bühne. Diss. Jena 1904.
Collier. The history of english dramatic poetry to the time of Shakespeare and annals of the stage to the restoration. London 1831.
*Eckhardt. Die lustige Person im älteren englischen Drama. Bln. 1902.
Ellinger. Die Dramen des Verfassers der Kunst über alle Künste. Herrigs Archiv 1888.
Fürstenau. Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Dresd. 1861.
*Harms. Die deutschen Fortunatusdramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jh. Hambg. und Lpz. 1892.
*Heine, Carl. Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched. Halle 1889.
*Heinemann. Vorhang und Drama. Grenzboten 49, 1.

*Kaulfuß-Diesch. Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jh. Lpz. 1905.
Otto Ludwig. Shakespeare-Studien; hsg. v. Heydrich. Lpz. 1874.
*Paludan. Deutsche Wandertruppen in Dänemark. Zeitschrift für deutsche Philologie XXV.
Schwartz. Esther im deutschen und neulateinischen Drama. Oldenbg. und Lpz. 1898.
Tieck. Dramaturgische Blätter. Breslau 1825—26.
— Shakespeares Vorschule. Lpz. 1823—29.
Tittmann. Schauspiele aus dem 16. Jh. Bd. II, S. XIX —XXIV. Lpz. 1868.
Ulrici. Über Shakespeares dramatische Kunst. Halle 1839.
Vischer, Fr. Th. Shakespeare-Vorträge. Stuttg. 1899—1905.
Zender. Die Magie im englischen Drama des Elisabethanischen Zeitalters. Diss. Halle 1907.
Zimmermann, Paul. Herzog Ferdinand Albrechts I. zu Braunschweig und Lüneburg theatralische Aufführungen im Schlosse zu Bevern. Braunschw. Jahrb. III. 1904.
Jahrbuch der Shakespearegesellschafft I, XXI, XXXVIII.
Zeitschrift für deutsches Altertum XXIII, 197.
Zeitschrift für deutsche Philologie XX, 293; XXV, 313.

b) Texte.

Ayrer. Dramen; hsg. v. Keller. Stuttg. 1865. = **Ayr.**
*Cohn. Shakespeare in Germany. London 1865. = **Cohn.**
*Creizenach. Die Schauspiele der englischen Komödianten. Bln. und Stuttg. = **Crei.**
Holland. Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Stuttg. 1855. = **Heinr. Jul. v. Br.**
Köhler. Kunst über alle Künste Ein bös Weib gut zu machen. Bln. 1864. = **Kunst.**
*Meißner. Die englischen Comoedianten. Wien 1884. = **Meiß.**
Tittmann. Die Schauspiele der englischen Komoedianten in Deutschland. Lpz. 1880. = **Tittmann.**
Englische Comedien vnd Tragedien. 1620. = **E. K.**
Liebeskampff oder ander Theil der englischen Comoedien und Tragoedien. 1630. = **L. K.**[1]).

---

1) Vgl. die in diesem Jahr hierüber erscheinende Berliner Dissertation von Richter.

Schau-Bühne englischer und französischer Comoedianten. Frkf. 1670. = **E. u. F. K.** (Diese drei Originaldrucke werden nur dann zitiert, wenn sie über die Neudrucke hinausgehen.)

Schnorrs Archiv VI, 48. Ain Engellendische Comedia.

III B.

Volkstümliche deutsche Stücke von 1600—1700.

a) Darstellendes.

Burg. Über die Entwicklung des Peter-Squenz-Stoffes bis Gryphius. Zs. XXV, 130.

*Gaedertz. Johann Rist als niederdeutscher Dramatiker. Jahrb. d. Ver. f. nd. Sprachf. 1881.

*Gaedertz. Das niederdeutsche Drama von den Anfängen bis zur Franzosenzeit. Bln. 1884.

Levinstein. Christian Weise und Molière. Diss. Bln. 1899.

Passow. Das deutsche Drama im XVII. Jahrhundert. Progr. Meiningen 1849.

Sexau. Der Tod im deutschen Drama des 17. und 18. Jh. Bern 1906.

b) Texte.

Johann Joseph Beckhen . . . Erneuerte Chariclia . . . Dreßden . . 1666. = **Char.**

Polinte Oder Die klägliche Hochzeit . . . Beschrieben von Johann Joseph Beckhen . . . Hambg. 1669. = **Pol.**

Die Vber alle Tugende Triumphirende Tugend Der Beständigkeit . . . 1684. = **Best.**

Der Unglückseelige Todes-Fall Caroli XII; hsg. v. Carl Heine. Halle 1888. = **Carl XII.

C. Chr. D[edekind] heilige Arbeit über Freud und Leid Der alten und neuen Zeit in Music- bekwehmen Schau-Spielen ahngewendet . . . Dreßden 1676.

Filidors (Jakob Schwigers) Trauer- Lust- und Misch-Spiele. Jenae 1665. = **Fil.** oder **Fil. Ernelinde.**

Der Frantzösische Betrug Der Spanische Aberglaube Die Engelländische Leichtgläubigkeit Und die Holländische Einfalt. In einem curieusen Schau-Spiele vorgestellet. 1701.

**Die Frantzosen in Böhmen . . . 1743.

**Das Geheimniß Der Freymäurer in einem Schauspiel eröfnet Und Aus dem Französischen übersetzt. Frkf. und Lpz. 1741.

*Johann Leonhard Frischs Schulspiel . . .; hsg. v. Fischer. Bln. 1890.

Gryphius, Andreas. Lustspiele; hsg. v. Palm. Stuttg. 1878. = **Gr. Lu.**

[Peter Squenz. Schimpfspiel von Andreas Gryphius. Halle 1877.]

[Horribilicribrifax. Scherzspiel von Andreas Gryphius. Halle 1883.]

Friede Erlangtes Teutschland In einem Schauspiel auffgeführet vnd beschrieben Von Johan Henrich Hadewig. Hannover . . 1651. = **Fr. Er. T.**

Hübner, Johann. Christ-Comoedia. Ein Weihnachtsspiel; hsg. v. Brachmann. Bln. 1899. = **Hüb.

Jellinghaus. Niederdeutsche Bauernkomödien des 17. Jh. Tübg. 1880. = **Jell.**

— Zwei plattdeutsche Possen von J. Lauremberg. Jahrb. d. Ver. f. nd. Sprachf. 1877. = **Laur. Jahrb.**

Der Verkehrte und Wiederbekehrte Prinz Tugendhold in einem Lust-Spiel zur Belustigung bey der Unlust Auf die Schau-Bühne geführet von Michael Kongehl . . . Königsbg. o. J. = **Prinz T.**

Die Vom Tode erweckte Phönizia . . In einem Misch-Spiel (Trogico-Comoedia). Auff die Schau-Bühne geführet Von Michael Kongehl. Königsbg. o. J.

Der Unschuldig-beschuldigten Innocentien . . . in einem Misch-Spiel (Tragico Comoedia). Auf die Schau-Bühne geführet Von Michael Kongehl . . . Königsbg. o. J. = **Innoc.**

Die Unvergleichlich-schöne Prinzeßin Andromeda In einem Misch-Spiel (Tragico-Comoedia) aufs neu auf die Schau-Bühne geführet von Michael Kongehl . . . Königsb. . . . 1695. = **Andr.**

Lindner. Karl der Zwölfte vor Friedrichshall. Dessau 1845. = **Friedr.**

Cenodoxus Der Doctor von Pariß. Ein sehr schöne Comædi . . . Vor etlich Jahren durch den Ehrwürd: P. Jacobum Bidermannum Soc. Jesv Theologum in Latein gestellet: Vnd an jetzt Durch M. Joachimum Meichel . . . verteutscht . . . München . . . 1635.

Die plagende Eifersucht und Triumphirende Tugend in einem Schauspiel fürgestellet von Mirmindo . . . 1698.

Pancratz. Der eingefleischte Polter-Geist Tragico-Comödie . . . Durch *_* . . . 1722. = **Panc.**

Stargaris Oder der Stadt Stargard Glück- und Unglücks-Fälle . . . Von M. Christophoro Praetorio . . . Alten Stettin.

Radics. Der verirrte Soldat oder: Des Glück's Probirstein. Agram 1865. = **Sold.**

Der beglückseeligte Sclav, oder Personirte auff einmahl zwey beweibte Christliche Graf von Gleichen in einem Freuden-Spiel auffgeführet von Rathian. (Joh. Riemer?) Erfurt . . . 1689. = **Graf v. Gl.**

Ratio Status, Oder Der ietziger Alamodesierender rechter Staats-Teufel In einem neuen Schauspiele abgebildet . . . 1669. = **R. St.**

*Reuter, Christian. Die ehrliche Frau nebst Harlequins Hochzeit- und Kindbetterinschmaus. Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod; hsg. v. Ellinger. Halle 1890. = **Chr. R.**

Der Regenten Bester Hoff-Meister Oder Lustiger Hoff-Parnassus . . . Abgefasset Von Johann Riemann . . . Weißenfels . . . 1681.

Rinckhart. Der eislebische christliche Ritter. Halle 1884. = **M. Rinck.**

Monetarius Seditiosus Sive Incendia Rusticorum Bellica . . . Der Müntzerische Bawren-Krieg . . . Durch M. Martinum Rinckhardum. Leipzig o. J.

Joh. Risten Friedejauchtzendes Teutschland. Nürnbg. 1653. = **Rist Fj.**

Rist. Jahrb. d. Ver. f. nd. Sprachf. 1881. = **Rist Jahrb.**

*Dichtungen von Johann Rist; her. v. Goedeke und Goetze. Lpz. 1885. = **Rist GG.**

Hermann Heinrich Scheren von Jever New-erbawte Schäferey . . . Hambg. . . . 1638. = **Schäf.**

Das Habsburg-Oesterreichische Stamm-Paar, Adelreich und Bersuinde . . . In einem Schau-Spiele Auf dem Königl. Briegischen Gymnasio Vorgestellet Von Johann Christian Schindeln . . . = **Ad. u. Ber.**

Comoedia: Oder Rhumwürdiges Spiele der Biblischen alten Historien von Thobia . . . Durch Thomann Schmiden . . . Heydelberg 1678. = **Thob.**

Joh. Georg Schochs Comoedia vom Studentenleben; hsg. v. Fabricius. München 1892. = **Schoch.**

[Joh. G. Schochs Comoedia Vom Studenten-Leben. Leipzig . . . 1658.]

Willmut, Lustspiel des Spaten (Kaspar [von] Stieler). 1680. = **Spat.**

Neu-anmuthiges Schau-Spiel genahmt Charimunda oder Beneideter Liebes-Sieg . . . aufgesetzet Von H. Philipp Stollen . . . Halle . . . 1658.

Die singenden Auftritte und Chore in der Abigail. Anno 1664. Hall in Sachsen.

Titus und Tomyris oder Traur-Spiel Beygenahmt Die Rachbegierige Eyfersucht. Aufgesetzt von Hieronymo Thomae . . . Giessen . . . 1662. = **Tit. u. Tom.**

Timon Oder Mißbrauch des Reichthums Auff offentlichem Schau-Plaze zu Thorn in Preussen vorgestellet. 1671. = **Tim.**

Bautzensturm . . . Durch Jacobum Vogeln . . . 1622.

Wie man alte Weiber jung schmidet . . . Erffordt . . . 1613.

Christian Weisens Neue Jugend-Lust, das ist drey Schauspiele. Frkf. und Lpz. 1684. (Vom verfolgten David = **Wei. Dav.** Von der Sicil. Argenis = **Wei. Arg.** Von der verkehrten Welt = **Wei. Welt.**)

Christian Weisens Bäurischer Machiavellus, . . . Zittau . . . 1681. = **Wei. Ma.**

[Christian Weisens Baurischer Machiavellus . . . Dreßden und Leipzig . . . 1714.]

Christian Weisens ungleich und gleichgepaarte Liebes-Alliance . . . Görlitz 1708. = **Wei. Lieb. A.**

Christian Weisens Curieuser Körbelmacher . . . Görlitz 1705. = **Wei. Körb.**

[Christian Weises Bauern-Komödie Von Tobias und der Schwalbe; hsg. v. Genée. Bln. 1882.]

Christian Weises Schulkomödie von Tobias und der Schwalbe; hsg. v. Otto Lachmann. Lpz. bei Reclam. = **Wei. Tob.** (vgl. III D.)

Denckwürdiges Gefecht Der Horatier und Curiatier . . . Durch M. Josua Wetter. = **Hor. u. Cur.**

Deß weyland Großmächtigen und Großmühtigen Hertzogen Carle von Burgund etc. vnglücklich geführte Krieg . . . Von Josua Wetter. (1663.) = **Carle v. B.**

**Zenobia Von Palmyra in einem Schau-Spiel fürgestellet . . . Halle . . . 1720.

III C.

Jesuitendramen von 1600—1700.

a) Darstellendes.

*Bahlmann. Jesuiten-Dramen der niederrheinischen Ordensprovinz. Lpz. 1896.

Nagl-Zeidler. Deutsch österreichische Literaturgeschichte. Wien 1899.

Die Theater Wiens, Bd. I. Wien 1899.

*Zeidler. Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Hambg. und Lpz. 1891.

b) Texte.

Poesis dramatica Nicolai Avancini e Societate Jesu. Coloniae 1675. = **Avan.**

Jacobi Balde e Societ. Jesu Jephtias Tragoedia. Ludi Theatrales Sacri . . . a R. P. Jacobo Bidermanno . . . Monachii Anno 1666.

Callenbach. Genealogia Nisibitarum ... 1714. = **Call. Nisi.

** — Wurmatia. Anno 1714. = **Call. Wurm.**

Exercitationes theatrales authore P. Anthonio Claus, societatis Jesu sacerdote. Ingolstadii et Augustae Vindelicorum 1701. (Pars I, Pars II.) = **Claus.**

Occasio arrepta. neglecta . . . Auctore R. P. Joanne David. Antverpiae 1605. = **Dav.**

Dramatica Poemata Avctore D. Gvlielmo Drvraeo . . . Antverpiae . . . 1641. = **Drur.**

Fraterni Amoris De Invidia Triumphus. = **Triumph.

Andreae Friz e societate Jesu provinciae Austriae Tragoediae duae et totidem Dramatica. Viennae 1757. = **Friz.

Penelope Tragoedia. auctore Andrea Friz. Viennae 1761. = **Friz Pen.

Julius Martyr Tragoedia. auctore Andrea Friz. Viennae 1761. = **Friz Jul.

Nero Tragaedia Nova. Matthaeo Gwinne . . . Londini . . . 1603. = **Nero.**

Exercitationes dramaticae Caroli Kolczawa Societatis Jesu. Pragae 1703—1704. = **Kolcz.**

Mvsae Lacrymantes Sive Pleias Tragica Id Est Septem Tragoediae Sacrae . . . Avctore R. P. Jacobo Corn. Lvmmenaeo a Marca . . . 1628.

Nabvchodonosor . . A Studiosa Juuentute, in Electorali Societatis Jesu Gymnasio . . . productus. Anno 1635.

Caroli Poree e societate Jesu sacerdotis Fabulae dramaticae. Moguntiae et Francofurti ad Moenum. 1755. = **Por.

Fatum Austriacum . . . a . . . Joan. Rehlino . . . Anno 1659. = **Rehl.**

Wolfgang Rinswerger. E funere Phoenix Sive Operis posthumi Dramatum Pars I, II, III. 1729—1730. = **W. Rinsw.

[Sevelenberg. Bironius. Tragoedia Politica. Lignici 1653.]

Josephi Simonis Angli e societate Jesu Tragoediae quinque. Coloniae Agrippinae 1680. = **Sim. Angl.**

Theatrum parthenium, seu Dramata Mariana ... auctore Ignatio Weitenhauer. August. Vind. et Friburgi Brisgoiae 1759. = **Weit.

III D.

Das Renaissancedrama von 1600—1700.

a) Darstellendes.

*Bobertag. Die deutsche Kunsttragödie des 17. Jh. Schnorrs Archiv V, 152.

Harring. Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten. Halle 1907.

*Kerckhoffs. Daniel Kaspar von Lohensteins Trauerspiele . . . Paderb. 1877.

Kollewijn. Über den Einfluß des holländischen Dramas auf Andreas Gryphius. Diss. Lpz. 1879.

*Passow. Daniel Caspar von Lohenstein. Seine Trauerspiele und seine Sprache. Meiningen 1852.

*Stachel. Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Bln. 1907.

Wysocki. Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVIIe siècle. Paris 1893.

Zeitschrift für deutsche Philologie XXI, 280.

b) Texte.

Sigmund von Birken. Singspiel, betitelt Sophia. Bayreuth 1662 = **Birk.**

Gryphius, Andreas. Trauerspiele; hsg. v. Palm. Tübg. 1882. = **Gr. Tr.**

Hallmann. Siegprangende Tugend oder Getrewe Urania. Breßlaw 1667. = **Hall. Ur.**

— Mariamne. Trauer-Spiel. Breßlau 1670. = **Hall. Mar.**

— Sophia. Trauer-Spiel. Breßlau 1671. = **Hall. So.**

Das von der Liebe handelnde Sinn- und Lehr-reiche Pastorellgedicht zum Nuzen und Vergnügen die da lieben und sich verheirathen. Aufgesezzet von . . . Hn. Johann Christian Hallmann, . . . Augsburg . . 1759. = **Hall. Pastor.**

[Joh. Christian Hallmanns Adonis und Rosibella. Zur Steinau an der Oder . . . 1673.]

[Hoffmannswaldau. Der Getreue Schäfer. Breßlau 1679.]

E. C. Homburgs Tragico-Comoedia Von der verliebten Schäfferin Dulcimunda. Jehna 1643. = **Hom.**

Klaj. Herodes der Kindermörder. Nürnbg. 1645. = **Kl. Her.**

— Der Leidende Christus . . . Nürnbg. 1645. = **Kl. Chr.**

Trauer-Spiel Die Verwechselte Printzen . . . von Christoph Kormarten. Dresden 1675. = **Korm.**

Ibrahim Sultan von . . . D. C. von Lohenstein. Breßlau. = **Loh. J. S.**

Daniel Caspers von Lohenstein Sophonisbe, Trauerspiel. Breßlau 1689. = **Loh. So.**

Daniel Caspers von Lohenstein Cleopatra, Trauerspiel. Breßlau 1689. = **Loh. Cl.**

Daniel Caspers von Lohenstein Ibrahim Bassa, Trauer-Spiel. Breßlau 1689. = **Loh. I. B.**

Negelein. Abraham der Groß-glaubige und Isaac der Wundergehorsame. Nürnbg. 1684. = **Neg.**

Opitz. Dafne. Breßlaw. = **Opitz.**

Stargaris seu Fata Stargardiae . . . a. M. Christophoro Praetorio. Sedini 1669.

Nicolaus Peuckers Wolklingende Paucke und drei Singspiele Christian Reuters; hsg. v. Ellinger. Bln. 1888. = **S. Chr. R.**

Schottelius. Friedens Sieg; hsg. v. Koldewey. Halle 1900. = **Schott.**

[Neu erfundenes Freuden Spiel genandt Friedens Sieg . . . Wolfenbüttel . . . 1648.]

Hn. Salomon Seemanns . . . Turnus . . . Marbg. 1729. = **Seem.

Christian Weise. Masaniello; hsg. v. Petsch. Halle 1907. = **Wei. Mas**

— — Der gestürtzte Marggraf von Ancre . . . Dreßden 1681. = **Wei. An.**

— — Das Ebenbild eines Gehorsamen Glaubens Welches Abraham In der vermeinten Opferung Seines Isaacs beständig erwiesen . . . Zittau 1682. = **Wei. Ab.**

— — Der Tochter Mord. Welchen Jephtha unter dem Vorwande eines Opfers begangen hat . . . Dreßden 1680. = **Wei. Je.**

— — Deutsche National-Litteratur, XXXIX. Bln. und Stuttg. = **DNL XXXIX.**

Schluss.

a) Darstellendes.

Alafberg, Fritz. Wolfgang Heribert von Dalberg als Bühnenleiter und als Dramatiker. Bln. 1907.

Ayrenhoff. Sämtliche Werke. Wien 1814. Bd. V.

Berger, Alfr. von. Über Goethes Verhältnis zur Schauspielkunst. Goethejahrbuch 1904.

Brachvogel. Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. Bln. 1877.

Brahm. Das deutsche Ritterdrama des 18. Jh. Straßbg. 1880.
Coym. Gellerts Lustspiele. Diss. Bln. 1898.
Creizenach. Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels. Halle 1879.
Eloesser. Das bürgerliche Drama. Bln. 1898.
Flechsig. Die Dekoration der modernen Bühne in Italien. Diss. Lpz. 1894.
Flossmann. Picander. Diss. Lpz. 1899.
Frenzel. Berliner Dramaturgie. Hannov. 1877.
Fritz. Der Spieler im deutschen Drama des 18. Jh. Diss. Bln. 1896.
Gutzkow. Über Theaterschulen. Werke Bd. XII.
Hamel. Hannoversche Dramaturgie. Hannov. 1900.
Jacobs. Gerstenbergs Ugolino. Bln. 1898.
Jacobsohn. Geschichte der Berliner Theater von 1871—1904.
Koffka. Iffland und Dalberg. Lpz. 1865.
Köster. Schiller als Dramaturg. Bln. 1891 [1]).
Krauß, Rudolf. Das Stuttgarter Hoftheater. Stuttg. 1908.
Küstner, Carl Theod. 34 Jahre meiner Theaterleitung . . . Lpz. 1853.
Laube. Das Wiener Stadttheater. — Das Burgtheater. — Das norddeutsche Theater. Werke Bd. VI.
Martersteig. Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters. — Das deutsche Theater im 19. Jh. Lpz. 1904.
Minde-Pouet. Heinrich von Kleist. Diss. Bln. 1896.
Oberländer. Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jh. Hambg. und Lpz. 1898.
Pasqué. Goethes Theaterleitung. Lpz. 1863.
*Petersen. Schiller und die Bühne. Bln. 1904.
Pichler. Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim. Mannh. 1879.
Reden-Esbeck. Karoline Neuber und ihre Zeitgenossen. Lpz. 1881.
Schiller, hsg. von Bellermann. Bd. XIII.
Schneider. Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin. Bln. 1852.
Tornius. Goethe als Dramaturg. Lpz. 1909.
Uhde. Deutsche Bühnengenossenschaft 1872; 1873.
Wagner, Richard. Gesammelte Schriften und Dichtungen. 3. Aufl. Lpz. Bd. III; IV.

---

1) Von Kothe soll eine Arbeit über die Beziehungen des jungen Goethe zur Bühne erscheinen.

Wahle. Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. VI.
Weilen, Alex. von. Zur Wiener Theatergeschichte. Wien 1901.
Wendriner. Das romantische Drama. Bln. 1909.
Werner, Rich. Maria. Der Wiener Hanswurst. Wien 1883.
Zickel. Die scenarischen Bemerkungen im Zeitalter Gottscheds und Lessings. Diss. Bln. 1900.

b) Texte.

Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff . . . sämmtliche Werke; hsg. v. Frhr. von Retzer. Wien 1814.
Brandes. Sämtliche dramatische Schriften. Lpz. 1790—1791.
Joach. Wilh. v. Brawe. Trauerspiele. Bln. 1768.
Joh. Friedr. v. Cronegk. Schriften; hsg. v. Uz. Lpz. 1760—1761.
Tob. Phil. v. Gebler. Theatralische Werke. Prag und Dresden 1772—1773.
Gellerts sämmtliche Schriften. Neue verbesserte Auflage. Lpz. 1775.
Gottsched. Der sterbende Cato. Lpz. 1732.
— Deutsche Schaubühne. Lpz. 1740—1745.
Philipp Hafner. Gesammelte Lustspiele; hsg. v. Sonnenleithner. Wien 1812.
Prologus der Musen . . . bey Eröffnung des Opera Schau-Platzes zu Hamburg . . . Hambg. 1737. (Es folgen dann die Operntexte, die fast alle links italienisch, rechts deutsch abgefaßt sind.)
Henrici (Picander). Teutsche Schauspiele. Bln., Frkf. und Hambg. 1726.
Der Ertzt-Säuffer, Vorgestellet in Einen Schau-Spiele von Picandern. Cölln o. J.
Homeyer. Stranitzkys Drama vom „Heiligen Nepomuk". Bln. 1907.
Hunold (Menantes). Theatralische Galante und Geistliche Gedichte. Hambg. 1722.
König. Theatralische geistliche vermischte und Galante Gedichte. Hambg. und Lpz. 1716.
Krüger, Benj. Ephr. Mahomed IV. (Gottscheds Schaubühne 30.)
— Vitichab und Dankwart. Lpz. 1746.
— J. Chr. Sammlung einiger Lustspiele aus dem Franz. des Herrn v. Marivaux. Hannov. 1747.
— Zweiter Theil. Hannov. 1749.

Kurz. Bernardon Die getreue Prinzessin Pumphia. Wien 1883.
— Asmodeus der krumme Teufel. Wien 1770.
— Die Insel der Wilden . . . Wien 1770.
— Die Herrschaftskuchel auf dem Lande . . . Wien 1770.
— Die Judenhochzeit . . . Wien 1771.
— Der ohne Holz lebendig verbrannte Zauberer Bernardon . . . Wien 1771.
[Kurz. Bernardon Die getreue Prinzeßinn Pumphia. 1767.]
Stephanie. Sämmtliche Singspiele. Liegnitz 1792.
Stranitzky. Ollapatrida des durchgetriebenen Fuchsmundi. Wiener Neudruck.
Weiße. Trauerspiele Lpz. 1776.
— Komische Opern, Drey Theile. Lpz. 1777.
— Lustspiele. Lpz. 1783.

Hauptgliederung.

Einleitung. Worauf kann man aus den direkten Bühnenanweisungen schließen?

Erstes Kapitel. Das Drama bis 1500.
- A. Die kirchlichen Spiele.
- B. Die Fastnachtsspiele.
- C. Hans Sachs.

Zweites Kapitel. Das Drama des 16. Jahrhunderts.
- A. Das Volkstheater.
- B. Das Schuldrama.
- C. Das gelehrte Drama.

Drittes Kapitel. Das Drama des 17. Jahrhunderts.
- A. Die englischen Komödianten und die Bandenstücke.
- B. Volkstümliche deutsche Stücke.
- C. Jesuitendramen.
- D. Das Renaissancedrama.

Schluß. Ergebnis und Ausblick.

Einzelgliederung.

1) Angaben für das Publikum.
   - Titel.
   - Gattung.
   - Aktzahl.
   - Personenverzeichnis.
   - Schauplatz.
   - Zeit.

2) Angaben für die Inszenierung.
   - Vorhang.
   - Zwischenakt.
   - Akt- und Szenenwechsel.
   - Dekoration.
   - Effekte und Maschinen.
   - Requisiten.
   - Kostüme.
   - Auf- und Abtreten.

3) Angaben für das Spiel.
   - Gesten.
   - Mimik.
   - Deklamation.

4) Anhang.
   - Sprache.
   - Stil.

Einleitung.

Worauf kann man aus den direkten Bühnenanweisungen schliessen?

Es ist sehr beliebt, die drei Dichtungsgattungen Lyrik, Epik und Dramatik zunächst dadurch von einander zu unterscheiden, daß man feststellt, wie weit in jeder von ihnen der Dichter hinter seinem Werk verschwindet; man behauptet dann, daß er im Drama völlig oder doch fast ganz zurücktrete; und doch hebt sich der Dichter gerade im Drama an bestimmten Stellen ganz unmittelbar aus seinem Werke hervor: nämlich in den direkten Bühnenanweisungen.

In der Unverkennbarkeit dieser direkten Vorschriften liegt ihr erster Wert; gestatten sie doch einen sicheren Rückschluß auf den theatralischen Geschmack des Dichters und sein theatralisches Können; aus ihnen vermögen wir zu erkennen, wie der Dichter über die Aufführung seines Dramas denkt. Die einzelne Bühnenanweisung braucht allerdings nicht immer aus der Besorgnis des Dichters erwachsen zu sein, man könne ihn mißverstehen, wenn er keine direkte Vorschrift hinzufüge. Eine Anweisung erklärt sich bisweilen auch daraus, daß der Dichter seiner lebhaften Anschauung Ausdruck verleihen wollte und mußte ohne weitere Absicht, eben nur weil ihm die Energie des Schauens die Worte diktierte; dann ist die Bühnenanweisung Dichtung selbst, wie dies

im weitgehendsten Sinne bei Richard Wagner der Fall ist; der Rückschluß auf Bühne und Schauspielkunst ist dann sehr gewagt. Endlich schreibt der Dichter diese oder jene Bühnenanweisung auch, um suggestiv auf den Leser zu wirken. — Nicht so unverkennbar wie die direkten Bühnenanweisungen sind die indirekten, im Text der Personen liegenden Vorschriften; manche von ihnen sind so auf- und eindringlich, daß der Zuschauer jede Vernachlässigung sofort bemerkt, manche dagegen so unbestimmt, daß — oft mit Absicht des Dichters — den Darstellern die weiteste Freiheit gelassen ist; sie bleiben für uns beiseite. — Der Grund für die Bühnenanweisung ist also, um zusammenzufassen, meistens dreifacher Natur: der Dichter verlangt eine bestimmte Art des Darstellens, die Bühnenanweisung ist Dichtung selbst und endlich auch für den Leser berechnet.

Bei der Betrachtung mancher Kategorien von Bühnenanweisungen steigt ferner die Frage auf, ob sich der Dichter nach dem Schauspieler zu richten habe oder umgekehrt; so will Hédelin von keinen Anweisungen wissen, und Diderot andrerseits betrachtet den Schauspieler schlechthin als Diener des Dramatikers. Wir werden Anlaß und Möglichkeit haben, diesen und jenen allerdings nicht immer ganz sicheren Schluß auf die Kunst und Art der jeweiligen Schauspieler zu ziehen.

Endlich werden uns die direkten Vorschriften, wenn wir von rückschrittlichen und reformatorischen Anweisungen absehen, fast immer ein Bild der in Betracht kommenden Bühne geben; dabei muß man es allerdings vermeiden, aus dem Mangel von Anweisungen auf unentwickelte und aus der Fülle auf vorgeschrittene Technik zu schließen. Eine einzige Anweisung kann auf eine weit verbreitete Mode deuten. Die Tradition in der Schauspiel- und Bühnenkunst ist ein wichtiger Faktor, der sich uns in der älteren Zeit leider meist entzieht, der aber schon nach der Analogie heutiger Verhältnisse als vorhanden anzunehmen ist.

Selbstverständlich übt der Stoff seinen Einfluß auf die Bühne aus; ebenso sind die Zeitumstände, unter denen ein Drama entsteht, für das Stück bestimmend; in all dem zeigt sich aber nicht ein spezifisches Merkmal der Bühnenanweisungen, wie sie ja auch nur selten einen Schluß auf den theatralischen Geschmack des Publikums und gar auf die Kulturverhältnisse der Zeit gestatten. Obschon uns aus den szenarischen Anmerkungen hier und da das Bild des Zuschauers, und insofern es sich schon um Lesedramen handelt, des Lesers entgegentritt, so werden bei einer Betrachtung der Bühnenanweisungen das Wesentliche doch die Folgerungen auf das theatralische Können des Dichters, Regisseurs und Schauspielers sein. — —

Wir werden also unser Augenmerk vor allem auf das richten, was dem Drama seinen Namen gegeben hat: 'Handlung', weil in ihm das Handeln selbst als solches dargestellt wird, weil außer dem Ohr vor allem das Auge aufnehmen soll; innere Handlung findet sich mehr oder minder in allen Dichtungsgattungen. Es liegt mir natürlich fern, wirksame Bühnenmachwerke über theatralisch minderwertige aber inhaltlich bedeutende Dramen zu stellen; aber soviel scheint mir unbestreitbar, daß man, um das spezifisch Dramatische eines Stückes festzustellen, die Bühnenanweisungen beachten muß: sie sind die Momente, die die äußere Handlung eines Stückes am deutlichsten zur Geltung bringen, und in ihr liegt immerhin das Spezifische der Gattung. In dieser Ansicht bestärken mich zwei Zeugnisse; eins stammt aus älterer Zeit, und eins gehört der jüngsten Literaturforschung an. Am Schluß von Bullingers „Lucretia“ (Baechtold: Schweizerische Schauspiele I, 168) läßt der Dichter eine Art Personenverzeichnis folgen, wie wir es z. B. in Schillers „Fiesco“ haben; dort heißt es gewissermaßen als Begründung: *Das wäßen vnd das läben diss vnd andrer spilen stodt nit alleyn inn sprüchen, sonder vyl meer im wäßen, würcken vnd gbärden. Namlich,*

das man sich vlyß deren sitten vnd anfechtungen, deren personen man tregt; daruß volget, daß wyß vnd bärd läbend, so sy sunst tod wärend. Und Köster sagt („Schiller als Dramaturg" S. 19): „Die Bühnenbearbeitung . . . eines Dramas ist zugleich der eingehendste und gedrängteste Commentar, welcher zu demselben geschrieben werden kann".

Albert Köster hatte auf dem Internationalen Kongreß für historische Wissenschaften Berlin 1908 sehr anregend über „Bühne und Drama" gesprochen; inzwischen ist seine Behandlung dieses Themas gedruckt erschienen und somit fixiert worden. Der Hauptinhalt ist in dem vorletzten Satze der Abhandlung selbst zusammengefaßt; dieser lautet: „Die Bühne mit ihrer Einrichtung, sei es die vorhandene, mit der der Dichter zufrieden ist, oder die neue, die vollkommenere, die er sich im Geist erbaut, sie ist das Primäre". Damit der Leser diesen Satz nicht falsch verstehe, führe ich sofort ein zweites Zitat aus der Abhandlung an: „Der bloße Routinier wird die äußerlichen szenischen Wirkungen zum Selbstzweck machen, der hilflose Papierdichter wird allen Fortschritt der Bühnentechnik ignorieren". Auf ein „endloses Spiel der Wechselwirkungen" zwischen Bühne und Drama weist Köster hin, spricht aber im wesentlichen von dem Einfluß der Bühne auf den Dramatiker. Dabei wird natürlich auch unsre Bühnenanweisung erwähnt. Es scheint, heißt es, „daß man nicht immer entschieden genug erörtert hat, . . . ob . . ., wenn ein Dichter in sein Drama Regiebemerkungen einfügt, er hier, wie die gewöhnliche Auffassung ist, der Bühne Anweisungen gibt, oder ob in Wirklichkeit nicht vielmehr die Anweisungen, die er von der Bühne erhalten hatte, an diesen Stellen in Worte gefaßt sind". Die dritte Möglickeit, daß nämlich die Bühnenanweisung Dichtung selbst ist, deutet eine Stelle besonders schön an. Es wird Schillers „Räubern" nachgesagt, daß sie kaum Rücksicht auf die Bühne nähmen, daß ihre Räume und Naturstätten nur wirklich geschaut

seien. Sollte man da nicht stutzen und schließlich sagen, daß eine absolute Herrschaft des Dichters über die Bühne nicht möglich, eine unumschränkte der Bühne über den Dichter nicht wünschenswert ist? Ein Dramatiker sollte meiner Meinung nach von der Bühne nicht mehr abhängig sein als der Maler von Pinsel, Leinwand und Farbe. — —

Eine wissenschaftliche Einzelstudie soll genau und erschöpfend sein. Mir aber kam es darauf an, einmal einen großen Abschnitt eines wichtigen Gebietes zu überschauen und große Entwicklungen und Wandlungen festzustellen. Diese Absicht zwang mich bei der Überfülle des Stoffes zum Verzicht auf Vollständigkeit und auf konsequente Detailuntersuchung. Ein solcher Verzicht bedarf bei diesem Thema kaum der Entschuldigung. Nur wenn ich versuchte, die Hauptsachen herauszuheben, war der unentbehrliche Überblick über die Entwicklungsreihe möglich, und dieser summarische Überblick wird, was er auch im Einzelnen selbst verfehlen mag, künftiger Einzelforschung die Arbeit sehr erleichtern.

I.

Das Drama bis 1500.

Im Mittelalter gab es zwei Gruppen von Dramen: die kirchlichen Spiele und die Fastnachtsspiele. Da diese beiden Gruppen in ihren theatralischen Grundzügen zu sehr von einander abstechen, so ist es ratsam, jede Gruppe für sich zu betrachten [1]).

A. Die kirchlichen Spiele.

1) Angaben für das Publikum.

Für den ersten Teil des ersten Kapitels hat Heinzel in seinen „Abhandlungen zum altdeutschen Drama“ und in seiner „Beschreibung des geistlichen Schauspiels“ das Material bereits zusammengestellt; es kommt hier also im wesentlichen nur noch darauf an, es in den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit zu bringen und später erschienene Texte besonders zu berücksichtigen.

Die Überschrift der Passionsspiele gibt immer den Inhalt an; die Abweichungen bei den verschiedenen Spielen sind nur gering. Um eine Vorstellung von dem Titel zu geben, führe ich die Überschrift des Heidel-

1) Bei drei gerade sehr bekannten Stücken kann man zweifeln, wohin man sie stellen soll: beim „Theophilus“, beim Tegernseer „Antichrist“ und bei der „Frau Jutta“; ich behandle die ersten beiden mit den kirchlichen Spielen zusammen und die „Frau Jutta“ bei den Fastnachtsspielen.

berger Passionsspieles an: *Hie hebtt an das Register oder Ordennung vonn denn Geschichtenn, Marter und Leydenn Jhesu Christi.*

Überschrift und Angabe der Gattung fallen zusammen; *ludus, spil, ordenung, register, planctus* und *figur* sind die Ausdrücke, die die Gattung bezeichnen sollen, und zwar ist *ludus* am verbreitetsten, *figur* am seltensten. — Die Anzahl der Akte oder Aufführungstage findet zu Anfang keine Erwähnung.

Das Personenverzeichnis bietet mancherlei Erwähnenswertes. Die Anordnung der aufgezählten Personen ist dem Range oder dem Aufzuge *(processio)* gemäß, was sich beides meistens mit einander vereint. Männer und Frauen sind nicht getrennt. Nach der Reihenfolge, wie die Personen zu sprechen haben, ist kein Personenverzeichnis angeordnet. — Die Personenverzeichnisse bilden oft eine Art theatralischen Eingangs. So heißt es im Benediktbeurer Passionsspiel (Froning 284): *Primitus producatur Pilatus et uxor sua cum militibus in locum suum; deinde Herodes cum militibus suis; deinde pontifices; tunc mercator et uxor sua; deinde Maria Magdalena.*

Bisweilen ist die *processio* nur ganz allgemein angegeben; im Alsfelder Passionsspiel 257 f. heißt es:

Processio huius ludi

Vexilliferi.
Maiestas.
Angeli sequuntur.
Deinde quatuor anime infernales.
Mors.

Eine Angabe des Schauplatzes als des Ortes der ganzen Handlung erübrigte sich bei dem bekannten Stoff aus der biblischen Geschichte. — Zeitangaben fehlen ebenfalls.

2) Angaben für die Inszenierung.

Als Vorbemerkung zitiere ich Fundgruben II, 239 f.: „. . . das Auftreten der einzelnen Personen und was sonst außer dem Sprechen und Singen geschehen sollte, war dazwischen besonders angegeben und der Übersicht wegen mit anderer Dinte[1]) geschrieben. Zuweilen aber pflegte man das Vorzutragende nur mit den ersten Worten oder Verszeilen in der Handschrift anzudeuten, weil es sich entweder mündlich fortpflanzte oder bereits in einzelnen Blättern als ausgeschriebene Rolle vorhanden war". — Ferner weise ich hier darauf hin, daß Debs, der einige Passionsspiele aufgezeichnet hat, selbst Schauspieler und Regisseur, und daß Raber, ebenfalls ein Aufzeichner von Theaterstücken, Dekorationsmaler im damaligen Sinne war; daher ist wohl anzunehmen, daß sie bei den szenischen Anweisungen hauptsächlich auf das Theatralische Wert gelegt haben werden.

Anmerkungen, die das Aufgehen des Vorhangs vorschreiben, finden sich nicht, da es noch keinen Vorhang gibt. Wohl aber ist man sich bewußt, daß der Anfang eines Stückes dem Publikum Zeit lassen muß, sich zu sammeln; und so finden wir nicht selten die Anweisung, daß vor dem Beginn einige Trompetenstöße ertönen sollen, oder daß ein Chor ein *silete* singen soll. In der Frankfurter Dirigierrolle (Froning 340) heißt es: *Incipit ordo sive registrum de passione domini. Primo igitur persone ad loca sua cum instrumentis musicalibus et clangore tubarum sollempniter deducantur. Quo peracto surgant pueri clamantes: Silete, silete.* Ebenso Mone I, 72; II, 184 und Alsf. Pass. 1.

Anweisungen, die auf einen Zwischenakt schließen lassen, finden sich kaum; wo wir eine Pause eintreten lassen würden, setzt bisweilen ein Chor ein; so heißt es im Sterzinger Passionsspiel, (Wackernell S. 18): *Postea*

1) Vgl. Theophilus, hsg. v. Petsch S. IX.

scola judeorum canit: „Ab illo ergo die“. Et judei manent in loco consilii. Deinde salvator ingreditur cum discipulis et canit: „Homo quidam fecit“. Et disponitur cena. Ebenso ibid. 38.

Die einzelnen Teile, in die die Passionsspiele zerfallen, werden in der Regel angegeben. Im Alsfelder Passionsspiel, 164 heißt es: *Hic proclamator dicit rigmum ponendo conclusione secundi diei. — Hic incipit tercia dies passionis.* — Hierher gehören ferner: Frankf. Pass. Froning 463; Eg. Fr. 98; 99; 216.

Im Trierer „Theophilus“ finden wir deutliche pantomimische und musikalische Zwischenakte. *Hyr bestediget sy ene vnde singent: O pastor eterne, vnde werpent en op vnde doet em, als men bysschopen plecht to doen. Als dat dan al gedaen is, so brenget men en op synen Bysscopsstoil* Theoph. 84.

Sonst kann von einer sichtlichen Einteilung in Akte keine Rede sein; allenfalls kann man von einer Szeneneinteilung sprechen. Es läßt sich zwar nicht mit Gewißheit feststellen, ob durch die im folgenden aufgezählten Angaben ein Szenenwechsel vorgeschrieben sein soll; soviel jedoch steht fest, daß eine Pause eintreten mußte, wenn diese Anweisungen in Tat umgesetzt wurden, was meist darin bestand, daß die Personen auf einen andern Teil des großen Schauplatzes gingen; mehr kann schließlich ein Szenenwechsel für die damalige Bühne überhaupt nicht bedeuten.

Et sic Adam et Eva veniunt ad locum habitacionis [et] faciunt domunculam. Deinde, Adam transiens ad campum fodendo terram, Eva dicit Eg. Fr. 20. *Adam veniens de campo ad habitacionem, intrat cum Eva ad habitacionem. Deinde exeunt habentes pueros* Eg. Fr. 20. *. . . ductus est Jhesus in desertum usque: si es filius dei, quod accedens diabolus canat* Mone I, 77. *Tunc Jhesus vadat ad montem Oliveti. interim Judas vadat ad Judaeos, dicat ut supra* Mone I, 101. *Do komend sy gen Egypten* Mone I, 178. *Maria et Joseph exeunt de templo et pergunt simul ad Nazareth; Maria intrat domum, Joseph incipit laborare, et Maria intrat oraculum suum orando et legendo* Eg. Fr. 49.

Besonders deutliche Beispiele sind: *Pueri cantant „Silete“* Froning 315; 323. Dies findet statt zwischen zwei Abschnitten, die auf verschiedenen Schauplätzen spielen. Ferner: *Et angeli canunt „hodie apparuit“. Et „o iesu parvule“ etc. Et ulterius „eyn kint geborn zu bethleem Hie liet er in dem krippelin Eyn ossegen vnd eyn esselin“ etc. Et angelus vadit ad pastores ad locum vbi dormiunt et canit* Pid. 17.

Diese musikalischen Einlagen zwischen Abschnitten der Handlung, der äußeren oder inneren, werden später im Drama fast die Regel; der Einfluß des griechischen Chores kommt hinzu.

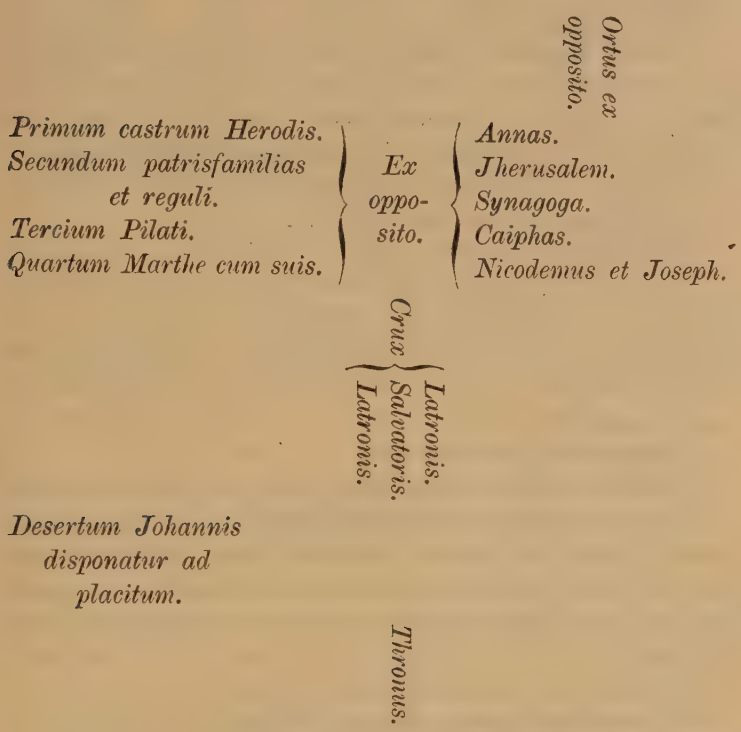
Im Heidelberger Passionsspiel, das nur in einer jüngeren Handschrift auf uns gekommen ist, scheint der Szenenwechsel deutlich hervorgehoben zu sein; wir finden zu jedem neuen Ereignis eine besondere Überschrift; dabei muß aber in Betracht gezogen werden, was Milchsack (S. 294) sagt, daß nämlich die Handschrift wohl mehr ein Erbauungsbuch als ein Text für eine Aufführung war: es liegt also recht eigentlich ein Lesedrama vor.

Da also, wie erwähnt, ein Szenenwechsel durch einen Wechsel des Standortes auf der Bühne veranschaulicht wurde, so fällt die große Arbeit der Änderung der Dekoration fort. Nur in den Dirigierrollen werden einige kleine Veränderungen erwähnt, so z. B. Germania XXXI:

So Adams und Euae figur endet den Boum hinweg thun vnd den Opffer tisch Cayns vnd Abels zweg stellen 271; — — — *Item es gibt ouch platz für das das wiehnacht hüttlin dannen kompt deß glychen so man Johannis wüste dannen thutt* ibid. 256. In den Texten selbst findet sich höchstens etwas Ähnliches. *Hoc facto ordinantur sessiones predicationis* Froning 636.

Die Anfangsdekoration ist desto reichhaltiger. Gewöhnlich handelt es sich um eine Gesamtdekoration, die für das ganze Stück bleibt. Die Angaben hierfür geschehen bisweilen durch einen Bühnenplan; so finden

wir am Schluß des Alsfelder Passionsspieles diese Aufzeichnung:



Eine bloße Aufzählung der erforderlichen Gegenstände, die deutlich nur für den Spielleiter bestimmt ist, steht Mone II, 184.

Ganz ausführlich wird die Gesamtdekoration im Tegernseer Drama vom römischen Kaisertum beschrieben; dort heißt es: *Templum domini et VII sedes regales primum collocentur in hunc modum: Ad orientem templum domini; huic collocantur sedes regis Hierosolimorum et sedes Sinagoge. Ad occidentem sedes imperatoris Romani; huic collocantur sedes regis Theotonicorum et sedes regis Francorum. Ad austrum sedes regis Grecorum. Ad meridiem sedes regis Babilonie et Gentilitatis* Froning 206. Ferner: *Primo ponatur sedes Augustino in fronte ecclesie, et Au-*

gustinus habeat a dextera parte Ysaiam et Danielem et alios prophetas, a sinistra autem archisynagogum et suos Judeos Froning 877.

Die Dekoration, die auf dem Schauplatz zu Beginn des Stückes vorhanden sein muß, wird keineswegs immer zu Anfang genannt; weit häufiger werden dem Leser erst im Verlaufe die einzelnen Teile angezeigt, wo sie gerade in Betracht kommen, so daß man sich die ganze Bühne zusammensetzen muß.

Erwähnung des Ölberges:

Salvator . . . vadat in montem Oliveti, ibi positi sunt arbores in modum orti Froning 455. *Hic Jesus cum discipulis suis vadat in montem Oliveti ubi positae sint virides arbores in modum horti ubi Jesus dicat discipulis suis* Fundgr. II, 239.

Bei Christi Versuchung:

Sathanas nympt Jhesum vnnd fürtt in vff denn vmbgang des tempels vnnd sprichtt Heid. Pass. 12. *So nu dis alles zergat, so stat der Salvator allein uff und gat uff den berg uff einer sitten und so sy hinuff komen, so hept der tueffel ein stein uff, zoegt den dem Salvator und spricht* Mone II, 199.

Erwähnung eines Baumes:

Nu varen si wieder zu Betleem
Inde under den wegen steit
Ein palmboum . . . Kreuz. Pass. 12.

Hiis factis Jesus procedat ad Zacheum et vocet illum de arbore Froning 284.

Das Mobiliar ist fast garnicht angegeben; ganz vereinzelt stehen folgende Anweisungen: *Cum sederit ad mensam, veniat Marta et dicat* Mone I, 83. *Magdalena gett zu Jhesu fur denn disch vnnd fellt . . .* Heid. Pass. 123. *Joseph venit portans cunabulam* Pid. 8.

Endlich ist unter dem Gesichtspunkte der Dekoration noch eine Gruppe zu erwähnen: es handelt sich um Veränderungen auf der Bühne, die der Schauspieler selbst herbeiführt. *Tunc diaboli educunt Luciferum cate-*

natum, qui sedens in dolio lamentando dicit Mone II, 71. *Mox quidam discipuli abeuntes preparent locum cenaculi* Froning 324. *Inde servus expandit pannum, et ordinentur ad latera 12 vexilla* Alsf. Pass. 120.

Man war sich wohl bewußt, daß der Spielleiter für die Dekoration zu sorgen habe; denn wir finden in Texten, die nur für ihn geschrieben sind, genauere Anmerkungen über die Dekoration; so heißt es in der Frankfurter Dirigierrolle: *Sit autem thronus, ubi Maiestas sedeat, excellens et altus satis et tante latitudinis, ut animas commode possit capere, habens etiam gradus, quibus comode talis altitudo scandatur* Froning 371. Noch deutlicher tritt dieser Umstand in den Regiebüchern des Luzerner Spiels (Germ. XXXI, 256 ff.) hervor.

Durch den Stoff der kirchlichen Spiele waren viele Anweisungen für Maschinen und Effekte gegeben. Es kehren an derselben Stelle immer dieselben Anweisungen wieder, die auf dem Text der Bibel beruhen. Wie weit sie bei der Aufführung beachtet wurden, und wie sie ausgeführt wurden, läßt sich einigermaßen nur aus den Spielordnungsbüchern feststellen. Im allgemeinen wurden alle derartigen Vorschriften befolgt, und bei der Ausführung ging man — allerdings nur verhältnismäßig — geschickt zu Werke. Die stärksten Effekte sind kurz vor und kurz nach Christi Tod nötig.

Et hic gallus cantat prima vice Wack. 60. *Als baltt kreet der hann* Heid. Pass. 181. — *Judas recedit suspendens eius ymaginem. dyabulus ex ventre eius capit animam* Froning 472. *Et sic suspendit se* Eg. Fr. 188. *Hie henckt Judas* Heid. Pass. 201. — *Et sic Salvator inclinat caput suum et unus parvus demon mittens volare albam columbam deinde dicit* Eg. Fr. 253. — *Als baltt leiffenn die teüffel in die helle. Darnach zcu reissenn die stein, der vmbhanng zcu reisset, die greber thunt sich vff vnnd die doittenn stennt vff* Heid. Pass. 247. *Tunc fit terrae motus* Mone II, 42. *terra tremuit et quievit* Mone I, 124.

Ferner:

Et sic equitant (die heiligen drei Könige) *ad locum diversorii et stella inclinat se super diversorium* Eg. Fr. 72. *Deinde veniant magi*

equitantes cum suis clientibus portantes munera sua, et precedat eos stella Froning 942. — *Als baltt genntt sie fortt, so komptt einn fewriger wage, dar vff seczt sich Helias vnnd feret zcu himell* Heid. Pass. 212. — *Nu biucht der boim inde Maria pruct Der eppele inde vert vort* Kreuz. Pass. 13. — *Tunc mittatur columba super caput Jhesu et cantet ter aliqua persona abscondita voce patris: hic est filius meus dilectus, et cantent duo angeli: baptizat minister regem; et unus dicat* Mone I, 77.

Den zarten Effekt des Kerzenlichtes kannte man begreiflicherweise auch damals schon recht gut. *Tunc duo angeli cum incensis candelis intrant carcerem* Katharinenspiel 142. Stärker ist der Licht- und Raucheffekt, wenn es heißt: *Sinagog singtt, so rüsten sys opffer. dathan zünt slemlin an vnd opfferen all juden* Reuschel 224.

Die Requisiten für die Aufführung findet man nur selten besonders erwähnt; in den latenten Anweisungen sind sie allerdings angegeben; wenn vom Abendmahl oder von der Fußwaschung die Rede ist, so sind natürlich die Requisiten für jeden bezeichnet. Vereinzelt stehen folgende Anweisungen:

Nu hoilt man die kruchen ind setz si dare (Hochzeit zu Kana) Kreuz. Pass. 17. *Sabba zeigtt im einn pfenning vnd sprichtt* Heid. Pass. 47. *Jhesus machtt einn geissel vß seinem gürttell vnnd sprichtt* Heid. Pass. 120. *Domitt gibtt der keyser Pilato einn steckenn vnnd zwen weyße hendt schuch* Heid. Pass. 45. *Postea Petrus et Johannes ostendunt lintheamina . . .* Wack. 240. *Tum sextus judeus dat pecuniam* Wack. 252. *Hyr werpt Theopholus dem bisscop de beffe vnde roechelen vor de voete vnde tut syn strate weder vort vnde claget oeuer den bisscop syne noet vude secht* Theoph. 87.

In den Regiebüchern aber findet sich gewöhnlich bei jeder Person eine Reihe von Requisiten angegeben.

Patter eternus.

Diadem, Har, Bart, Öpffell, Ripp, Leimknoll, Röck vss Fälen, Adam, Eua anzlegen, Engells Schwärt, füwrfarb, Taflen zu 10 Boten. Germania XXX, 207.

Ebenso ist es mit den Anweisungen für die Kostüme, für Haar, Bart und Schminke bestellt; auch hier scheidet sich der Aufführungstext streng von dem Regiebuch. Für die Regiebücher ist folgende Form typisch:

Proclamator.

Sol sin ze Ross, in gantzer Rüstung, in Harnast, darüber den ersten Tag ein wyß, den andren Tag ein rott sydin, zerhowen Wapen röcklin, ein wyß sammatin Paret mit Fädren vnd sonst kostlich jn Wyß bekleidt den ersten Tag, den andern Tag glycher Maßen, doch in rotter Farb. Er sol ouch haben beid Tag 4 Trabannten, 2 vor vnd 2 nach jme gande, in glycher Farb bekleidt, ouch jre sammatine Paret mit Fädern. Germania XXX, 326.

Auch im Personenverzeichnis werden neben den Namen die Kostüme bisweilen erwähnt. *in eim aller schönsten schilertaffet on flügel Rauuael, Vriel, Michael* Reuschel 321. *alls ein doctor jn langem erbaren [c]leyd mit einem [d]octor baret alls ein allter [E]rbarer Rats herr.* Reuschel 322.

Im Text werden deutlich nur Verkleidungen und besonders stattlicher, meist allegorischer Aufputz angegeben.

Et sub illo venit Salvator in specie ortulani, habens fossorium in manu Eg. Fr. 309. *Salvator in specie ortulani cantat* Froning 52. *Deinde venit ortulanus et canit: „Mulier, quid ploras? . . .“* Wack. 223. *Tunc Sathanas ingerat se in habitu prioris et dicat . . .* Alsf. Pass. 30. . . *Sub tali cantico Maria Magdalena mutat habitum . . .* Alsf. Pass. 63. *Quo facto* (nach seinem Sturze) *Lucifer sit paratus in forma diaboli et ducatur . . .* Froning 306. — *Tunc Ecclesia in muliebri habitu procedit induta thoracem et coronata, assistente sibi Misericordia cum oleo ad dextram et Justitia cum libra et gladio ad sinistram, utrisque muliebriter indutis* Froning 207. *Rex dicit ad milites, ut se praeparent et induantur vestimentis purpureis* A. Sch. 98. *Rex circumponens eis gladios dicit* A. Sch. 99. *Rex supponens eis pileos dicit* A. Sch. 100. *Rex dat eis clipeos et dicit* A. Sch. 100.

Für den Abschnitt über die Nennung der Personen und das Auf- und Abtreten habe ich auf das über das Personenverzeichnis und über den Szenenwechsel

Gesagte zu verweisen, hauptsächlich aber auf das bei Heinzel, „Abhandlungen zum altdeutschen Drama“, S. 5—9 zusammengestellte Material. Hier gebe ich nur, was nötig ist, um den Zusammenhang zu wahren.

Bei den Personenüberschriften herrscht große Mannigfaltigkeit; bisweilen bezeichnet schon eine besondere Initiale, daß eine andere Person zu sprechen hat. Im allgemeinen ist die Namennennung die Regel, doch tritt auch häufig eine Verwandtschafts-, Dienstbezeichnung oder Ähnliches hinzu; ferner finden sich überflüssige Zusätze wie *spricht, dicit, cantat.* Höchst eigenartig sind Überschriften, die zum Teil den Inhalt dessen, was gesagt wird, angeben: *Salvator videns Petrum et Andream vocabit eos ad apostulatum et dicit* Froning 389. Der epische Einfluß der Bibel ist hier unverkennbar. — Alle Personen, die in einer Szene vorkommen, werden in einer Überschrift nicht zusammengefaßt.

Das Auf- und Abtreten der Personen (soweit davon überhaupt die Rede sein kann; vgl. Scherer, Gesch. d. dtsch. L. 10. Aufl. 246) ist außer dem ersten Auftreten selten und dann noch lakonisch bezeichnet; in der späteren Zeit jedoch nimmt diese Anweisung größeren Umfang an. Der technische Ausdruck für das Auftreten einer neuen Person ist *kompt* oder *kompt hinzu.* — *Jhesus gett fortt, so kompt zcu jm Centurio vnd sprichtt* Heid. Pass. 25.

Da das erste Auftreten meistens einer Prozession glich, so wird es auch mit entsprechenden Ausdrücken bezeichnet, nämlich mit *procedere, produci, exire, egredi* und *deduci.* Der Ausdruck *tritt ein* findet sich selten, in der Regel wird dafür *spricht zum ersten* angewendet.

Recht bezeichnend für die Art des ersten Auftretens sind die Anweisungen zu Beginn der „Himmelfahrt Mariä“. *Primo exiit Jhesus cum suis angelis, procedit cum vialatoribus. Praecursor dicit . . . Post hoc Maria cum tribus puellis sequitur. Praecursor dicit . . . Post haec apostoli. Praecorsor dicit . . . Post hoc Judaei. Prae-*

corsor dicit . . . Post hoc paganissimus rex cum suis militibus. Praecorsor dicit A. Sch. 21—22.

Der Präcursor gibt hier ähnliche Erklärungen, wie sie im revueartigen Fastnachtsspiel jeder Person selbst in den Mund gelegt werden.

3) Angaben für das Spiel.

Das Material der Bühnenanweisungen, die eine Geste vorschreiben, ist bei Heinzel, Beschreibung des geistlichen Schauspiels, S. 36 ff. reichlich und in ausführlicher Gruppierung gegeben. In seinen Abhandlungen zum altdeutschen Drama heißt es S. 10: „So reich die Spielanweisungen oft sind, so geben sie doch bei weitem nicht alles an, was der Schauspieler zu tun hatte". Wenn wir diese Tatsache im Auge behalten, so leuchtet es ein, daß aus der Zusammenstellung der direkten Anweisungen, im Gegensatz zu den latenten, kein vollständiges Bild der damaligen Schauspielkunst gewonnen werden kann. Doch darum handelt es sich hier erst in zweiter Linie, der Nachdruck ist darauf gelegt, was der Dichter für erwähnenswert hält.

Die äußeren Bewegungen auf der Bühne scheide ich in zwei Gruppen:

1) in reine Gesten,
2) in begleitende Gesten.

Reine Gesten.

Daß man sich der Geste als eines besonderen symbolischen Bestandteiles im Drama wohl bewußt war, zeigt schon die Verwendung des Ausdrucks *fingit.*

Hoc dicto Sreddel vadit ad carcerem, fingit se Johannem decollari Alsf. Pass. 95. *Tunc Lazarus fingat se mortuum* Mone I, 92. *Jhesus inclinato capite mortuus appareat* Froning 524. *Ad ultimum important feretrum, in quo jacebat quidam simulans se in proelio occisum* Froning 218. *Et sic milites iacent quasi dormiendo* Eg. Fr. 281. *Longinus facit ac sy esset cecus, antequam soleat formare*

wolnus. quo facto tangat oculos suos manibus quasi sangwine Cristi madidos, et videat et dicit Froning 525.

Der Ausdruck deutet auf eine unklare Vorstellung: nicht die durch den Schauspieler dargestellte Person *fingit*, sondern der Schauspieler. — Bisweilen findet sich bei schlafen und tot sein dieses *fingit* nicht: *Tunc inclinato capite emittat spiritum* Mone I, 121. *Lazarus stierbt* Heid. Pass. 104. *Hic diabolus susurrat uxori Pylati dormienti; tunc uxor Pylati expergefacta a sompno dicat ad puellam suam* Mone I, 114.

Gesten, aus denen Charaktereigenschaften oder Stand der Personen zu erschließen sind, bilden eine weitere Gruppe; gewöhnlich sind sie halb begleitende Gesten, doch kommen sie auch ohne interpretierenden Text vor.

Sumat Eva pomum et det Ade. Adam statim comedit, et erubescentes tegant pudibunda perizomatibus i. e. dolentes consedeant Froning 309. *Darnach speitt Jhesus vff die erde vnnd machtt einn salbe vnnd salbtt dem blindenn die augenn vnnd spricht . . . Der blinde gett vnnd weschtt sich* Heid. Pass. 52. *Tunc Jhesus exspuens in terram et luto facto et posito super oculos ejus dicens* Mone I, 86. *Salvator spuit in terram et linit oculos ceci dicens . . .* Froning 409. *Als baltt greifft in Jhesus an mitt der handt, so ist er gesunt, vnnd sprichtt Jhesus* Heid. Pass. 24. *Tunc videns Jhesus Petrum et Andream, lavantes retia . . .* Mone I, 80.

Anweisungen, die eine bloße Geste vorschreiben, ohne näher zu bezeichnen, wie sie der Schauspieler auszuführen habe, sind ziemlich selten. *Hie macht unse here dat irste, dat was himel ende erde . . . Hie wirt Lucifer virstosen, ende spricht unse here* Zs. II, 303.

Auch die Geste des Briefschreibens und Brieflesens findet sich schon. *Hyr schriuet Theopholus den breif vnde secht* Theoph. 101. *. . . he lest en oeuer . . .* Theoph. 101.

Den Eindruck einer längeren Pantomime gewinnt man aus folgenden Vorschriften. *Hyr steken se nu de houeder to samen vnde vorramet op enen, de dem provest nicht en behaget; des geit de proeuest van torne van ene. de wile kesen se ene vnde sendet den kelner tot em, de secht aldus.* (Hier sind auf der Bühne gewissermaßen

zwei Schauplätze zugleich in Tätigkeit.) *Hyr geit de prouest, to den herren vnde alse he by se komet, so nyghen se deype vnde de deken kundiget eme de nye mere aldus* Theoph. 83. *Hyr schenket sy wyn vnde krut dem nyen bisscop* Theoph. 84.

Am reichlichsten finden sich Anweisungen über die Bewegungen der Beine. Der Tanz kommt hauptsächlich nur in der Salomeszene vor. Vereinzelt steht folgende Anweisung: *Et sic servus et ioseph corisant per cunabulum cantando* Pid. 10.

Laufen wird von gehen deutlich unterschieden; stehen und aufstehen werden ebenfalls besonders bezeichnet. *Hoc facto Pusterpalkch currit ad placitum* Froning 72. *Mulieres recurrentes iterum ad sepulturam nichil dicant* Mone I, 17. *Et statim aciebus vadit (imperator) ad expugnandum regem Francorum, qui sibi occurrens congreditur cum eo et superatus reducitur ad sedem Imperatoris et sedente Imperatore stat coram eo cantans* Froning 209. *Quibus convocatis stantes per circulum* Wack. 280. *Prandio autem breviter completo surgant* Froning 371.

Weniger Gelegenheit bot sich zu folgenden Anweisungen, wo in der einen das Schleichen, in der andern die Gewalt des Fußtrittes bezeichnet ist. *Uxor autem abscondit se et maneat in angulo uno donec Pusterpalkch eam inveniet* Froning 68. *Salvator trudit januam inferni cum pede et aperit* Wack. 209.

Bisweilen nahm man es auch schon damals mit den Entfernungen der Schauspieler von einander genau und wies ihnen ihren Platz an oder bestimmte den Abstand. *Augustinus dicit in prima via* Froning 472. *Marie adhuc erunt distantes a mercatoribus ad spacium duorum passuum aut trium* Froning 365. *Judas et Malchus precedunt et standt per distanciam lancee a Salvatore* Froning 459. *Et sic Judas transit ad parvum spacium ab Judeis, et Jhesus videns eum cantat* Eg. Fr. 159.

In Zusammenhang mit den Vorschriften über die Entfernungen auf der Bühne steht das in vielen Ver-

bindungen vorkommende *a longe.* — *Tunc Jhesus appropinquat inferno, quem videns David a longe venientem dicit* Froning 142. *Tunc veniant mulieres a longe plorantes flere Jhesum, quibus Jhesus dicat* Froning 296.

Bloße Handbewegungen sind nur andeutungsweise vorgeschrieben. *Rebecca komptt hubsch vnnd woll gezyrtt zcu dem bron vnnd hoitt einn krug vff yre schulder vnnd schefft wasser vnnd will widderumb ghenn* Heid. Pass. 63. *Tunc ceteri rabi volvunt libros hinc inde* Eg. Fr. 94. *Postea reges vadant ad presepe, et primo adorent puerum, et postea offerant ei munera sua: primo aurum, postea thus, tercio mirrham. Deinde modicum procedant, et tunc dormiant, et angelus appareat eis in somnis dicens* Froning 894.

Begleitende Gesten.

Nicht rein begleitend sind die Gesten, die den Charakter der dargestellten Person mit ausdrücken sollen; besondere Anweisungen für solcherlei Gesten sind selten, da ja die latenten Anweisungen hierfür auf Schritt und Tritt vorhanden sind. *Tercio loco Sybilla gesticulose procedat, que inspiciendo stellam cum gestu mobili cantet* Froning 878. *Maria Magdalena stett vff, stolczlichenn dritte sie herfur . . .* Heid. Pass. 21. *Hic Maria Magdalena habitu superbo arroganter incedat, et dicat ei Martha* Froning 347. *Hyr komet nu de duuel springen . . .* Theoph. 95.

Wirklich im engen Sinne begleitende Gesten sind die Gesten des Zeigens, des Schwörens, der Ehrerbietung und der Bitte; auch hierfür sind die Anweisungen bemessen.

Dar uff antwurt der Salvator Simoni und zoegt mit einem finger uff Maria Magdalena und spricht zu im Mone II, 195. *Melchior dicit ad socios suos et indicat stellam sociis* Eg. Fr. 71. *Deinde dominica persona extendens manus cantat: veni in hortum meum, et dicit* A. Sch. 84. *Der knechtt legtt sein handt vnder Abrahams hüffte vnnd schwertt* Heid. Pass. 62. *inclinando se dicat* Mone II, 132. *Jhesus gett fortt, so kompt zcu ym einn vssecziger man vff sein knihe fallende vnnd spricht* Heid. Pass. 24. *Der kranck knyhet vff das beth vnnd sprichtt* Heid. Pass. 28.

Affekte auszudrücken, wird meistens dem Mienenspiel und der Deklamation überlassen; selten wird hierbei die Geste als wesentlich erwähnt. Wie der Schauspieler feine Stimmungen darzustellen hat, ist kaum angegeben, findet sich aber überhaupt begreiflicherweise in der ganzen Dramenliteratur selten; hier hat die selbständige Kunst des Schauspielers einzusetzen, und vor allem steuert die Tradition der Geberdensprache ihr gut Teil dazu bei; der Dramatiker würde zu sehr in epischer Weise Stimmungen ausmalen; die modernsten scheuen dies ja allerdings selten. Die Anweisungen, die eine Geste für eine augenblickliche innere Aktion vorschreiben, sind verwandt mit denen, die dem bleibenden Charakter entsprechende Geste vorschreiben. *Mit dissem gat Matusalem enweg und stost Magdalena das spil* (Schachspiel) *von ir und siczt also erschrockenlich stil, als ob sy ir foercht* Mone II, 191. *Archisynagogus cum suis Judeis valde obstrepet auditis prophetiis et dicat trudendo socium suum movendo caput suum et totum corpus et percuciendo terram pede, baculo etiam imitando gestus Judei in omnibus, et sociis suis indignando dicat* Froning 880.

Vorschriften für das Mienenspiel sind meist mit Vorschriften für die Geste oder die Deklamation verbunden, oder aus diesen herauszulesen; die Mimik kommt nur in wenigen Anweisungen in erster Linie in Betracht. *Herodes neigtt sein heibt trürigklichenn vnnd sprichtt* Heid. Pass. 40. *Tunc medicus surgens de sompno apparens sompnolentus dicit* Froning 93. *Philatus dicit audiens „Galileam“* Froning 477.

Die letzte Anweisung nimmt eine Sonderstellung ein; denn aus dem *audiens* ist herauszulesen, daß er bei dem Worte Galiläa stutzt.

Nur in Dirigierrollen finden sich an wichtigen Stellen genauere Angaben über die Mienen. *Jhesus quoque Petrum inspiciat, unde recordatus verbi, quod dixerat Jhesus: „Antequam gallus cantet, ter me negabis“, incipiet flere et dicat* Froning 357.

Die Maske wird, wie vorn erwähnt, ebenfalls nur in Regiebüchern angegeben; dazu ist das Personenverzeichnis zum Luzerner „Antichrist“ zu zählen; dort heißt es: *jn grawen erbarn röcken har bart vnnd lybcleider cardinal bischoff babst bischoff* Reuschel 322.

Auch für den Gesichtspunkt der Deklamation hat Heinzel in seiner Beschreibung des geistlichen Schauspiels, hauptsächlich S. 63—85, das Material zusammengestellt.

Allgemein zu bemerken ist, daß in den Passionsspielen das *dicit* überwiegt, das in den Weihnachtsspielen nur ebenso oft wie *canit* auftritt. Gesungen werden nicht selten Kirchenlieder oder Bibeltextstellen, die dann in gesprochenen Worten umschrieben und erläutert werden. *Deinde pagani recedunt cantantes: nue bit wir den heiligen geist . . .* A. Sch. 32. *Et sic pagani recedunt cantantes: Crist due bist etc.* A. Sch. 35. *Deinde pagani recedunt cantantes: nue ist dye werlt alle zcu egote vil vro* A. Sch. 42. *Deinde dominica persona extendens manus cantat: veni in hortum meum,* (Hohelied 5, 2) *et dicit* A. Sch. 84. *Deinde dominica persona cantat: tota pulchra es anima mea,* (Hohelied 4, 7) *et dicit* A. Sch. 86.

Die Anweisungen für die Deklamation zerfallen im wesentlichen in drei Gruppen, nämlich in Vorschriften über die Stimmstärke, die Stimmfarbe und das Tempo der Rede; natürlich finden auch hier implicite oder explicite Kombinationen statt.

Stimmstärke.

Et clara voce vercantur stantes coram eo Froning 307. *Tunc diaboli clamant omnes mirabili modo* Wack. 209.

Besonders bei der Steigerung kommt die Stimmstärke in Betracht. . . *Lucifer . . . presumens de sua pulchritudine sic ord[itur] . . . Lucifer magis presumens sic dicit* Froning 305. *Medicus vocat ter Rubinum* Froning 78.

Ein Zug zum Realismus macht sich in Anweisungen wie dieser geltend: *Mutus murmurat ululando* Froning 399.

Ganz selten ist das Heimlichsprechen zu finden. *Mosche nympt die andernn Juddenn vff einn ortt vnnd sprichtt* Heid. Pass. 56.

Dagegen finden sich einige Stellen, an denen ein Zusichsprechen vorgeschrieben ist. *Loquatur Pharisaeus intra se* Froning 289. *Mulieres redeuntes secum cantant* Mone I, 13.

Stimmfarbe.

Gemütsbewegungen oder Charaktereigenschaften werden durch den Klang der Stimme angedeutet. *Herodes sprichtt zornigkliche zcu denn knechtenn* Heid. Pass. 11. *Hyr komet nu de duuel springen vnde secht to Theopholus myt greseliker stemme dussen rymen* Theoph. 95. *Tunç diaboli educunt Luciferum cathenatum, qui sedens in doleo lamentando dicit* Froning 163. *Tunc Maria quasi [stu]pefacta fle[bili] voce dicat* Froning 319. *Cayphas clamat alta voce* Wack. 67. *Judas lamentatur* Wack. 104.

Daß dem *sprechen* oder *dicere* eine adverbielle Bestimmung hinzugefügt wird, ist die gewöhnliche Art; seltener ist die bloße Schilderung des Charakters oder Gemütszustandes. *Magdalena dicit habendo contricione de peccatis* Froning 415. *Et sic Judas festinans currit ululando et clamando ad modum desperantis et suspendit se* Wack. 105.

Tempo.

Anweisungen über das Tempo sind äußerst selten; ganz allein steht folgende Anweisung: *Jesus videns finem dicit clamando: E — ly, — E — ly — lama . . .* Froning 298. *Et dicit sine intermedio* Alsf. Pass. 5.

Sonst werden nur Pausen angegeben. *Item pausando dicit* Mone II, 72. *Tunc Jhesus pausat modicum* Froning 420. *Jesus paulatim dicit* Froning 294. *Vber einn clein zeytt sprichtt Aswerus, so der disch ab ist gehabenn, zcw denn knechtten* Heid. Pass. 145.

Der Pause verwandt ist das Schweigen; traditionell ist Christi Schweigen auf die Fragen des Königs Herodes. *Jesus vero taceat, et Herodes iterum dicit . . . Jesus non respondet ei ad unum verbum* Froning 294. *Jhesus sweigett stiell* Heid. Pass. 204. 206. 218.

Sonst findet es sich ausdrücklich nur noch an folgenden Stellen: *Als baltt gentt sie zcu Job vnnd seczen sich bey jnn vff die erdenn vnnd keiner spricht* Heid. Pass. 195. *Maria perterrita* (bei der Botschaft des Engels) *hac vice non respondet* Pid. 2.

Schließlich bemerke ich noch, daß dem Darsteller öfters als heutzutage — meist überflüssig — angegeben ist, an wen er seine Worte zu richten hat; fast auf jeder Seite finden sich Beispiele dafür. In jeder möglichen Form treten diese Anweisungen auf; bald lakonisch *zum* oder *ad*, ganz vereinzelt *contra*, z. B. Froning 484, bald ausführlich. Besonders zu bemerken ist, daß das Sprechen zum Publikum nicht selten war. *Augustinus (ad populum)* Froning 406. . . *Dar noch stett vff der prophet Isaias vnnd sprichtt zum volck* Heid. Pass. 65. *So die jüngkfrauw das heübt hoitt, spricht sie zcu dem volck* Heid. Pass. 41.

4) Anhang.

Die Sprache der Anweisungen ist bald lateinisch, bald deutsch, bald sind beide Sprachen gemischt; der letzte Fall ist selten. *Die ritter tanzen zum grabe cantando: Wir wellen zu dem grabe gan. Judaei manent circa Pilatum. Milites cantabunt tam diu circa sepulcrum, donec videant angelos venientes. Alle VII engel gen zum grabe singende: Sweiget, lieben gesellen! Michael habens gladium plenum . . ., Gabriel candelam et Raphael vexillum, und wenn sie zum grabe kommen, so heben sie das amecht an, so slet Michael die ritter und sie vallen nider unt ligen vor tot* Fundgr. II, 302.

Der Stil ist fast durchgehends von der Bibel beeinflußt; er ist fast immer episch. Dies zeigt sich in

der naiven Schilderung von Tatsachen, die dramatisch nicht recht darstellbar sind, z. B. daß Jahre vergehen, oder von Dingen, die unbedingt dargestellt werden müssen, also garnicht besonders erwähnt zu werden brauchen. Die Wahl des Tempus ist auch oft für den epischen Charakter bezeichnend.

Dramatisch nicht oder kaum darstellbar: *Exit edictum cesaris* Eg. Fr. 55. *Postea Herodes corrodatur a vermibus* Froning 896. *Tunc maria parit puerum* Pid. 8. *Cum autem transisset sabbatum, ementes aromata venerunt ungere Jesum* Mone I, 24. *Modo procedant reges usque in terram Herodis querendo de puero et cantando* Froning 889. *Et sic tres reges ex avisacione recedunt per aliam viam in regionem suam* Eg. Fr. 79. Es müßte nur einfach heißen „gehen ab"; in welches Land man geht, ist nicht darstellbar. So hat die Ausführung der Anweisung etwas Symbolisches, die Anweisung selbst etwas Episches.

Inhaltangebende Anweisungen, die wie Überschriften eines Kapitels wirken, haben schließlich auch nicht mehr Zweck als eben solche Überschriften. *Judas proicit nummos ad terram et vadit ad suspendendum dicens in intinere* Froning 471. *Herodes will machenn einn essenn oder ymbs seiner geburtt denn fürstenn vnnd freundenn Gallilee vnd sprichtt zcum knechtt, Marci sexto* Heid. Pass. 36. *Dryo der vier Jüdenn koment zcu Johannj, die gern gedaufft werenn, vnnd spricht Schmoll* Heid. Pass. 3. *Jhesus gett fortt, so wirtt jm entgegenn getragenn der witwe frauwen einiger soenn doitt* Heid. Pass. 27. *Annas querit consilium a Joseph ab Aromathia* Wack. 11.

Man sollte erwarten, daß die Bühnenanweisungen im Präsens abgefaßt sind; doch ist das Präsens nicht einmal die Norm, vielmehr muß es mit dem Praeteritum und auch mit dem Futurum teilen. Die Hälfte aller Anweisungen hat das Praeteritum: *Her Dâvîd sprach dô* Kindh. 79; *Die hirten funden daz kint und sprâchen*

Kindh. 95; *Balaam sprach* Mone I, 144; *Der küng Salomon sprach* Mone I, 311.

Auch die Mischung zweier Tempora findet sich. *Jesus vero tacebat; et Herodes iterum dicat* Fundgr. II, 253.

Das Futurum ist bei weitem seltener. *Discipuli Johannis ibunt ad locum pristinum vel ad placitum manebunt stare timidi usque ad decollationem Johannis et discipuli portant eum ad sepulchrum* Alsf. Pass. 27.

Die im Futurum stehende Handlung erscheint nebensächlicher; das tritt in dem eben angeführten Beispiel noch besonders durch den Kontrast zu dem Praesens *portant* hervor. — Daß sich das Futurum in Dirigierrollen findet, ist begreiflich: *Pueri eciam Hebreorum obviabunt ei portantes flores et palmas et ramos de arboribus, contabunt quoque* Froning 351.

Ähnlich wirkt die Anwendung des Konjunktivs, der sich bisweilen findet. *Finito rigmo Johannes sit in loco suo primo, ita ordinetur et disponatur* Alsf. Pass. 18. Bei *dicit* und *respondet* ist der Konjunktiv die Ausnahme, dagegen bei *producatur* und *vadat* die Regel.

Das Partizipium findet, einem verbum finitum untergeordnet, wie etwa *vadens dicit* häufig Verwendung. Auffällig sind folgende Anmerkungen: *Hoc dicto ancilla vadat ad Pylatum dicens ei* Froning 359; *grates quoque agat deo dicens* Froning 362. Was sonst nämlich Verbum finitum zu sein pflegt, ist hier Partizipium; allerdings stammen beide Anweisungen aus der Frankfurter Dirigierrolle und scheinen darauf hinzudeuten, daß der Regisseur mehr auf die Bewegung als auf die Deklamation achtete.

Folgende Anweisung steht vereinzelt: *respondens servus* Mone I, 91. Überhaupt ist die Ausdrucksweise selten, wo ein Verbum zu ergänzen ist: *Ad Ypocrisin . . . . . Ad Heresin . . . . . Ad Ypocrisin . . . . . Ad Heresin . . . . . Tunc ille* Froning 213. Die typische Form der Wortstellung ist dann diese: *Ad Pilatum primus Judeus* Froning 124. Sonst ist die Nachstellung des Subjekts,

wenigstens in den Texten, selten. . . *Dy rabbj gentt zcu der frauwen vnd spricht Selem* Heid. Pass. 96. Es liegt dann wie hier gewöhnlich *und*-Inversion vor, die in den Bühnenanweisungen ihre psychologische Begründung darin hat, daß das Subjekt hervorgehoben werden soll.

Die Bühnenanweisung ist mit dem Wortlaut nicht selten durch ein Relativum oder sonst wie verbunden.

„Samuel, kom her zu hant!“
Quo veniente dicat Cayphas Mone I, 88.

Veniat Judas ad Jesum cum turba Judaeorum, quibus Jesus dicat „Quem quaeritis?“ Qui respondent. „Jesum Nazarenum“ Fundgr. II, 251. *Et dicit angelus* Wack. 199. *Et Petrus dicit salvatori* Wack. 19.

Ganz sonderbarer Weise haben sich die Ausdrücke *vel* und *ad placitum* aus den Dirigierrollen bisweilen in Texte eingeschlichen. *Duo vel tres ex Judeis destinantur ad Imperatorem* Froning 416. *Hoc facto Rubinus et Pusterpalk currunt ad placitum* Froning 84.

Der Gesamteindruck, den wir bei der Betrachtung der Bühnenanweisungen des kirchlichen Dramas des Mittelalters gewinnen, ist folgender Art: Wir bemerken eine Fülle von Anweisungen; viele von ihnen sind überflüssig oder doch entbehrlich. Ein feines dramatisches Element zeigt sich nirgends, das Epische und Breite haftet dem Ganzen noch zu sehr an. Ein Zug zum Realismus im Sinne des Augenfälligen ist unverkennbar. Massenbewegungen, auffällige Einzelbewegungen und besondere Kostüme werden erwähnt. Für Szenerie und Dekoration ist noch kein bühnenhafter Sinn vorhanden; wir haben es mit einem großen Schauplatz zu tun, auf dem alle Örtlichkeiten vereinigt sind. Es fehlt der Hintergrund, die Abgeschlossenheit; daher werden nur Versatzstücke und Requisiten als Dekorationsgegenstände verwendet. Gewöhnlich sitzen die Zuschauer

um den Schauplatz herum. *Hyr kundighet de boede dat spel von Theopholo ersten vet vnde secht in mydden des krezes* Theoph. 74.

Die Anweisungen der kirchlichen Spiele der späteren Zeit bis zum heutigen Oberammergauer Passionsspiel bieten nichts in ihrem Bereich Überraschendes. Im allgemeinen bleibt die Tradition streng gewahrt; von dem allgemeinen Fortschritt der Bühnenkünste muß man natürlich absehen.

Das Oberammergauer Passionsspiel ist für die Fortentwicklung der kirchlichen Dramen zwar die beste Quelle, aber auch unter den volkstümlichen Spielen des 16. und 17. Jahrhunderts wird man in der vorliegenden Arbeit hier und da gute Belege finden, die ein Bild davon geben. Was hier nötig ist, um mit den kirchlichen Spielen als einer besonderen Gruppe abzuschließen, läßt sich kurz zusammenstellen.

Der Herausgeber von Spichtigs Dreikönigsspiel sagt im Vorwort dazu S. VIII—IX: „Der szenische und maschinelle Apparat des Stückes ist ein höchst einfacher und naiver, wie dies schon die Technik der Osterspiele des 16. Jahrhunderts gewesen, wo die Luzerner beispielsweise bei den Aufführungen auf dem Weinmarkt die „unschuldigen Kindlein" durch blutgefüllte Stoffpuppen ersetzten und den Teich Siloë durch eine simple Küferbütte zur Darstellung brachten, oder wo Christus am Ölberg dadurch zum Blutschwitzen gebracht wurde, daß ihm der „Angstschweiß" aus unmittelbarer Nähe vermittelst einer Spritze zugestäubt wurde. Ebenso anspruchslos waren unser Dichter und seine gläubigen Zuhörer bezüglich der Theatertechnik. Das Sternenwunder vollzieht sich, indem zwei Engel den Stern auf Gottes Befehl an einem quer über die Bühne gespannten Draht vorwärts schieben, ähnlich wie man sich in Freiburg im Ue. beim Dreikönigsspiel behalf, dem Spichtig diese Kunst abgelauscht haben mag. Wie bei den Luzernischen Osterspielen kommen die Dreikönige aus drei

verschiedenen Gassen, wie aus drei fern abliegenden Weltteilen hergeritten. Die Akte spielen sich ohne Szenenwechsel und ohne namhaften Apparat auf einer Holzbühne, *brige*, ab. Einige hingestellte Tische wandeln die Szene zum Trinkgelage des Herodes um; durch einige Bücherpulte wird das *Triclinium* zur Synagoge der Schriftgelehrten. Im Übrigen ist aber zu bedauern, daß Spichtig mit den Regieglossen kargt und über seine szenischen Anweisungen sich ausschweigt, im Unterschiede zu seinem Luzernischen Vorbilde, dem Spielregenten Renwart Cysat, der die Geheimnisse des „Schnürbodens" und die Rezeptekunst der Regiemeisterschaft bedenkenlos auskramt."

Im Personenverzeichnis findet sich in der späteren Zeit fast regelmäßig neben der Aufzählung der Personen die Nennung der Darsteller; dies dringt sogar bisweilen mitten in den Text ein.

Spils-Regent: H. Joan. Petter Spichtig, Caplan In lungeren.
Gott der vatter: Melcher fanger.
Maria: hansspetter Imfeld.
Joseph: H. Weibel Joseph Imfeld.
. . .
. . . Spicht. 1.
Catholica. (Margriet Hagbolt.) Rein 37.
Haereticus. (Michael Pabst.) Rein 39.
Haeretica. (Maria Printzen.) Rein 41.

Die Akteinteilung wird immer sichtbarer.

Gehn darmit all ab. Ende des ersten Actis Ob. Pass. 124.
Der ander Actus Ob. Pass. 124.
Ende des andern Actis Ob. Pass. 152.
Der dritt Actus Ob. Pass. 153.

Die Effekte spielen später noch auf denselben Gebieten wie früher, da ja der Stoff unangetastet bleibt, höchstens wird er durch derb komische Intermezzi verflacht. *die Engel ziechen den sternen herfür* Spicht. 10. *Judas nimbt daß brott, in dem khombt ain Engel und nimbt Ime den schein ab. Nachdem nun Petrus Christum verlaugnet, so khombt ein Engel und nimbt im den schein ab, auch so khräet der hann* Ob. Pass. 220.

Wenn die Geistlichen der Konkurrenz des weltlichen Dramas etwas entgegenzusetzen haben wollten, so mußten sie den Ernst der kirchlichen Spiele durch derb komische Szenen unterbrechen lassen. Namentlich in den Gesten zeigt sich der Einfluß der späteren Zeit; von den Pickelhäringsmanieren findet sich bald die Ungeschicklichkeit und die Prügelei. *Hie blast er mit seiner büchsen einem russ ins angsicht* Spicht. 17. *Sudelkoch falt mit den Tellern vnd schreyt* Spicht. 47. *Zwen soldaten Herodis thüen sich grosser Streichen aus, werden aber vom Narren abgeprüglet; in dem sechen sy das frembd volckh, fliechen darvon so vil sye vermögen* Spicht. 19.

Opernhaft wirkt eine stumme Szene, in der in Form eines Traumes die Gewissensqualen des Königs Herodes geschildert werden. *Allhie geht Pluto vnd der Traum zu dem schlafenden Herode, brechen erstlich etlich kleine stecklin vor ihm, darnach ziechen sey herzu ein großes holtz, welches sye nit brechen mögen, hiernach machen sye, das ein kleines Männlein vor Herode erscheint, das aber vor ihm wol bis in die fünf oder sechs elen wachst durch sonderbare Kunst, auf welches Pluto vndt der Traum abweichen vndt gleichsam ales verschwind* Spicht. 79.

Besonders aufgefallen ist mir eine Anweisung, die vielleicht auf die Kunst des Schminkens deutet. *Yetz so Saluator an den ölberg will gan, spricht er vor zu den drey iungern und der maler streicht in an* Ob. Pass. 22.

Der Stil hat immer noch etwas Episches; namentlich erinnert er immer noch stark an die Form von Kapitelüberschriften; Klaj ist hierfür besonders bezeichnend; aber auch sonst können wir Beispiele dafür finden. *Vorspil, darin begriffen, wie Gott der himlische Vatter seinen Englen befilcht, dass sy ein sternen machen zu erscheinen, dessen befelch sy gehorsamen* Spicht. 9. *Die H. H. 3 König lassen ihr Vorhaben dem Herodi anzeigen. Herodes ladt sy zu gast, versprecht ihnen bald ein antwurt* Spicht. 38.

B. Die Fastnachtsspiele.

Scherer sagt, daß „das gesamte weltliche Drama des fünfzehnten Jahrhunderts in Deutschland als Fastnachtsspiel angesehen werden darf", und so ist denn im folgenden Abschnitt unter dem Begriff Fastnachtsspiel stets das gesamte weltliche Drama des 15. Jahrhunderts zu verstehen.

1) Angaben für das Publikum.

Große Mannigfaltigkeit herrscht unter den Titeln der Fastnachtsspiele; allgemeines Merkmal ist höchstens ein Zug zu breiter Reklame und Anpreisung; doch finden sich auch bisweilen kurze Überschriften. *Ein Vasnachtspil* Keller 228. *Ein Spil* Keller 274. Der Anpreisung nähert sich schon folgender Titel: *Ein hubsch Vasnachtspil* Keller 219. Stärker wird das Lob noch, wenn hinzutritt: *kurzweilig. — kurzweilig zu hören.* (Einmal findet sich *kurzwylig zuo lesen* Keller 861.) Zu der Anpreisung tritt meistens eine kurze Inhaltsangabe; dabei sind aber immer Personen des Stückes mit genannt, und zwar meistens Gruppen von Personen, da es sich ja oft um Revuen handelt. *Gar ain hüpsches Vasnachtspill von Kuchinspeis, die acht frauen verkauften, ietliche etwaz besunders* Keller 368. Kurze, einfache, inhaltangebende und die Hauptgruppe bezeichnende Titel sind selten. *Morischgentanz* Keller 121. *Ein spil von Holzmennern* Keller 391.

Die einzelne Person tritt in den Vordergrund bei folgenden Titeln: *Ein Spil, der Waldbruder genant* Keller 34. *Ein Spil von einem Arzt und einem kranken Paur* Keller 58. *Aber ein hubsch Vasnachtspil von zweien Eleuten* Keller 160. *Das ist die Eefrau, wie sie iren Man verklagt vor Hofgericht* Keller 305.

Wenn die Titel auch nach unserm Empfinden breit sind, so gehören doch außerordentlich lange Überschriften zu den größten Seltenheiten. *Gar ain hupschs und aubenteirlichs Vasnachtspill von ainem Edelman seiner Frauen,*

die sich understuont ainen seiner Pauren zuo ainer lugin pringen, der nie kain lugin getan het, des si in auch nit darzuo pringen mocht, dardurch sie zuo schanden ward; kurzweilig zuo hören Keller 351.

Eine besondere Angabe der Gattung fällt nach solchen Titeln natürlich fort; Akte finden sich erst bei Hans Sachs angegeben.

In der Kellerschen Sammlung sind gesonderte Personenverzeichnisse selten, es befinden sich unter den einhundert und mehr Fastnachtsspielen nur sechs, — aus vier verschiedenen Quellen — die ein solches Personenverzeichnis haben; I, 468. II, 497. 900. 961. 969. IV, 17. Von den sechsundzwanzig Sterzinger Spielen haben elf ein gesondertes Personenverzeichnis, und zwar neun am Schluß und zwei am Anfang. Der Typus dieser Verzeichnisse (I, 46. 78. 95. 145. 227. 294. II, 12. 104. 235. — II, 14. 45) ist folgendermaßen:

In illo ludo debent esse persone:

precursor vel herold
unus qui portans Sedes
unus qui portans coronam
Cesar adrianus
marschalkh
primus
Secundus
Terczius
quartus } *rusticus*
mors rex
primus
Secundus
Tercius Justus } *filius*
primus
Secundus
Terczius
quartus } *rat*

Sterz. Sp. I, 46.

Sonst fehlen Personenverzeichnisse, oder sie sind mit beschreibendem Text umgeben, wie gleich das erste Sterzinger Spiel zeigt: *Hic incipitur Ludus de rumpolt cum maret. primo sedens ad unam mensam officialis et*

duo procuratores, post illos venit precursor, post modum Rumpolt cum patre suo, post hoc maret cum matre sua et cum una virgine, qui vocatur Rudey etc.

Diese Art findet sich unter den Sterzinger Spielen noch zweimal: I, 24. II, 236. Weniger ausführlich sind solche Überschriften in der Kellerschen Sammlung. *Ein Spil von einem Schweher, Schwiger, Tochter und Eiden etc.* Keller 40.

Daß die Anzahl der Personen angegeben wird, obgleich die Personen einzeln aufgeführt werden, findet sich nur einmal: Sterz. Sp. I, 145; dagegen ist die bloße Zahlangabe öfter zu lesen: *Ain Spill vom May und dem herbst; yetbeder tail mit funf knechtn* Sterz. Sp. II, 1. *Ain unzucht recht kurtz, Mit fünf personn* Sterz. Sp. II, 89.

Verschiedene Prinzipien der Personenordnung können in einem Verzeichnis leicht zugleich bestehen; so kann z. B. die Reihenfolge nach dem Auftreten der Personen mit der weltlichen oder theatralischen Rangordnung zusammenfallen; dies ist bei den meisten Fastnachtsspielen der Fall. Dennoch erscheint mir die Rangordnung der Ausgangspunkt gewesen zu sein. Deutliche Beispiele hierfür sind Sterz. Sp. I, 146 und II, 236.

Die Trennung nach Geschlechtern findet sich nur einmal ganz sicher:

Die Personen inn das Spil:

Freyhardts Buob.	1.	
Contz Zwerg.	2.	
Der Schultheysz.	3.	
Der Eine Bawer.	4.	
Der Ander Bawer.	5.	
Die Fraw.	6.	
Die Magd.	7.	Keller IV, 17.

Die Anordnung der Personen einfach nach der Reihenfolge des Auftretens zeigt Keller 468. Einzig steht die Überschrift Keller 987 da; dort ist Aufzug, Kostümierung und Personenverzeichnis vereinigt.

Der Schauplatz der Handlung und die Zeit, zu der das Stück spielt, ist nicht angegeben.

2) Angaben für die Inszenierung.

Von Vorhang und Zwischenakt kann bei den Fastnachtsspielen keine Rede sein; daher sind auch Anweisungen für Akt- oder Szenenwechsel so gut wie garnicht vorhanden. Der Szenenwechsel wird höchst naiv angedeutet und kann für die Inszenierung gar keine Folgen gehabt haben. *Da ziehen Jutta und Clericus mit einander nach Paris und kommen zu einem Magister* Keller 909. *Darnach reit der pot hin gen kriechenland und spricht zuo dem selbigen kunig* Keller IV, 187. *Secundus Actus* Keller 825. *Tercius Actus* Keller 828. Diese Anweisungen haben nicht mehr als eine Pause zu bedeuten.

Die Dekoration ist ganz einfach; auch versucht keine Anweisung, über das technisch Zulässige hinauszugehen und irgendwie Illusion zu erregen. Es handelt sich meist um ein Zimmer; und da sind Tisch und Stühle die einzigen Dekorationsmittel. Auch diese sind nicht einmal besonders erwähnt, sondern wir erfahren nur nebenbei von ihnen. *Der Eman setzt sich hintern tisch* Keller 252. . . *primo sedens ad unam mensam officialis et notarius et duo procuratores*, . . Sterz. Sp. I, 1.

Über den wahrscheinlichen Einfluß der „Hölle", die beim Schembartlaufen mitgeführt wurde, spricht Hampe in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 1897, S. 99.

Theatereffekte gehören bei den ältesten Fastnachtsspielen zu den Seltenheiten und werden in den Anweisungen kaum erwähnt. *Hie get ein Trach und speit feur ausz* Keller 173. *Messias trinkt, lauft auf und geschwilt und felit hin* Keller 178.

Die Requisiten finden ebenfalls selten besondere Erwähnung; daß zu einer Gerichtsverhandlung Tintenfaß, Papier und Feder nötig war, wußte man auch ohne Angabe. Nur wo etwas Besonderes nötig war, wurde es besonders erwähnt. *Hie get ein das Glucksrat und des Fursten figur stet oben und des Messias unden etc.* Keller 176.

Die Kostümierung findet sich besonders nur in dem schon als einzig dastehend erwähnten Spiel, Keller 987, bezeichnet; nebenher aber auch, wo es sich um ein Umkleiden handelt, wenn ein Schauspieler zwei Rollen gibt: *Thumher get ausz und tut den langen mantel ab, als sei er der frau man* Keller 279. *Do kumt der thumher in gestalt der frau man . . .* Keller 281. Wir ersehen also, daß aus dem Schweigen über die Kostümierung eine Nichtachtung des Kostüms kaum zu erschließen ist; wo es wichtig war, wurde Wert darauf gelegt, wie das angeführte Beispiel beweist.

In einem Spiel, wo es sich um die Farben handelt (Sterz. Sp. I, 248) sind begreiflicherweise die einzelnen Personen nach ihren Farben bezeichnet, z. B. *Der in gruen* oder *Die Junckfraw in rott.* Sonst ist die Kostümierung nur ganz beiläufig erwähnt. *Ein ander bawr spricht in seiner rüstung* Keller IV, 30. *Da tanzen die pauren mit den diernen und haben ir messer an der seiten gegurtet* Keller 446.

Über Maske und Wuchs finden sich keine Angaben; allenfalls ist zu beachten, was Hampe a. a. O. über die Schembartmaske sagt.

Das Auf- und Abtreten wird den Schauspielern so gut wie gar nicht vorgeschrieben; es handelt sich ja fast immer um eine revueartige Prozession, wobei alle Darsteller gegenwärtig sind, nur daß bald der eine, bald der andre in den Vordergrund tritt. — Wenn sonst das Auftreten wirklich einmal angegeben ist so ist die typische Form dafür: *Do kumbt ain Mor vnd spricht* Keller IV, 222. *Get ein* ist selten; lateinisch heißt es immer *hic venit.* Das Abtreten ist immer zu erschließen. *Nu han die Pauren ein End und rett der Doctor* Keller 214.

Bei der frühen Fastnachtsbühne kann der ganzen Natur der Aufführung nach — die Stücke wurden meist inmitten der Zuschauer mit ihnen auf gleichem Boden aufgeführt — von einem ernstlichen Auf- und Abtreten

nicht die Rede sein, höchstens von einem Vor- und Zurücktreten.

Die Personenüberschriften zerfallen in zwei gleich große Gruppen: bloße Nennung des Namens oder Standes und zweitens diese Anführung mit einer kleinen Hinzufügung wie *dicit* oder *spricht*. Hierbei steht ebenso oft das Subjekt vor wie nach. Bloße Namennennung kommt z. B. in dem Spiel vom König Salomon und Markolf vor.

3) Angaben für das Spiel.

Obgleich nach der ganzen Art der Fastnachtsspiele die Gesten recht derb und recht häufig gewesen sein müssen, sind sie doch nur selten besonders bezeichnet. — Gehen und Stehen wird hier und da angegeben, aber auch ebenso oft nicht. *Et sic stans comes modicum de illo loco, venit Studens dicit* Sterz. Sp. I, 216. Sonst finden nur die Gesten des Schlagens und Tanzens Ewähnung; aber auch bei weitem seltener, als man nach dem Text erwarten sollte.

Im tanntz zuckhn di pauren vnd Jagn anander zu der thur auß. Sterz. Sp. II, 234.

Rumpold		*adlhait*
Schedlmair		*Mueter des rumpltz*
Peterman	*tanczt mit der*	*els kreglerinn*
Ewerl von der wisn		*kundl schwaigerinn*
Hans toll		*gret leitnerinn*
Schlach in hauffn		*geterl hueberinn*

Sterz. Sp. II, 44.

Die begleitenden Gesten finden auch nur selten Erwähnung; sie entspringen aus der Situation; nur in den Sterzinger Spielen finden sich Anweisungen dafür. *Pater rumpoldi dicit ad circumstantes demonstrans procuratores* Sterz. Sp. I, 128. *Mareth primo tangit librum* Sterz. Sp. I, 121.

Bisweilen dient die Geste auch dazu, den Charakter der dargestellten Person anzudeuten. *Tunc seruus no-*

mine rumpolt accedit officialem grossis moribus et habitu quasi ad genua, portans litteram . . . Sterz. Sp. I, 118.

Am seltensten sind die Anweisungen über mimische Bewegungen; wenn wirklich Bemerkungen vorhanden sind, so sind sie so allgemein gehalten, daß erst Folgerungen daraus gezogen werden müssen. *Der pfaff kumbt zu der jungen frauen und puolt umb si* Keller 500. Hierzu hat man sich etwa ein verliebt verführerisches Gebärdenspiel vorzustellen.

Die Angaben für die Deklamation sind auch spärlich.

Die Stimmstärke ist besonders bezeichnet, wenn es sich um Nachdruck oder um Entfernung handelt. *Rubein rueft aus* Sterz. Sp. I, 57. *pedellus clamat* Sterz. Sp. I, 230. *Hic venit unus Junius cum nomine Jons clamans alonge et dicit officialy* Sterz. Sp. I, 19.

Die eigentliche Stimmfarbe als Ausdruck der seelischen Bewegung findet keine besondere Erwähnung, ebensowenig das Tempo; dagegen ist auch bei klaren Fällen die Person hinzugesetzt, an die die Worte gerichtet sind; allerdings nicht so oft, wie dies in den Passionsspielen der Fall war; dies ist schon daraus erklärlich, daß die Handlung hier viel einfacher ist, und daß das epische Element fehlt. *Arczt zu dem rubein* Sterz. Sp. I, 58. *Rubein antwurt* Sterz. Sp. I. 58.

Daß der Inhalt der Rede vorher mitgeteilt wird, kommt nicht vor.

4) Anhang.

Deutsch und Latein gehen bei den Anweisungen immer noch sehr durcheinander. — Das Präsens überwiegt; das Präteritum ist sehr selten; bisweilen findet sich das Futurum. Das Partizipium wird kaum verwendet. *Da [get] esopy und kauft speis und seczt die zu der frauen aufn tisch sprechent* Sterz. Sp. I, 188. *Hans Knot pater vocat filium suum dicens* Keller 512. *Und das tor soll beschlossen werden* Keller IV, 121. *Da soll*

esopus widerumb zu xanntus gan Sterz. Sp. I, 179. *Da sol der ritter den pfaffen mit ainem swert schlahen* Keller 504. *Hie mues der kaufman zben jung man mit sampt esopum foill haben* Sterz. Sp. I, 166.

Trotzdem aber finden sich doch noch genügend epische Züge. Den Eindruck von Kapitelüberschriften eines Romans machen folgende Anweisungen: *Nu kumen drei Bruder fur Gericht, als die Pauren angelegt, und verklagt einer den andern umb sein Erbteil* Keller 78. *Der bapst macht fraw Jutten und iren Clericum zu cardinelen* Keller 918. *Babst Basilius ist gestorben und Jutta wird zum bapst erwelet* Keller 920.

Die enge Verknüpfung des Textes mit den Anweisungen durch ein *und* (besonders häufig im Neidhartspiel) hat auch etwas Episches. *Und die erste iunckfraw mit unwill zu dem Engelmair spricht und stöst in von ir dan* Keller 396. *und spricht zum volck also* Keller IV, 86. *und gend spatzieren hin und her* Keller IV, 86.

Vergleichen wir die Technik der Fastnachtsspiele mit den Anweisungen der Passionsspiele so zeigen sich wesentliche Unterschiede nur in der Dekoration, bei den Effekten und der Kostümierung. Bei den Passionsspielen haben wir den unabgeschlossenen Raum, der viele Schauplätze vereinigt, im Fastnachtsspiel handelt es sich meist nur um ein Zimmer; im Passionsspiel begegnen wir größeren Effekten, im Fastnachtsspiel finden wir nur kleine plumpe Wirkungen; im Passionsspiel ist stattlicher Aufputz verwertet worden, im Fastnachtsspiel höchstens einfachste Verkleidung.

C. Hans Sachs.

1) Angaben für das Publikum.

Den bedeutendsten Ausläufer des ältesten deutschen Fastnachtsspiels stellt Hans Sachs dar; zeitlich gehört er zwar schon zum 16. Jahrhundert, aber stofflich und

formal ist er in der Hauptsache doch mit dem frühen Fastnachtsspiel in engste Verbindung zu bringen. Allerdings bietet Hans Sachs trotz allem Zusammenhange viel Persönliches und Neues.

Dem typischen Mangel an Bühnenanweisungen in den Fastnachtsspielen gegenüber weist Hans Sachs eine immerhin stattliche Anzahl davon auf. Ich sehe in der größeren Anzahl der Bühnenanweisungen meist einen regeren Sinn für das Augenfällige und Bühnenwirksame; dann ist noch zu berücksichtigen, daß Hans Sachs doch literarischer ist als seine Vorgänger und seine Umgebung, also auch auf ein lesendes Publikum rechnet.

Ohne Schaden können die Anweisungen der ernsten und heitern Stücke Hans Sachsens gleichzeitig betrachtet werden; nur kleine Unterschiede werden sich hier und da zeigen.

Die Titel sind — einige Ausnahmen zugestanden — verhältnismäßig kurz und bezeichnend, wenn auch Personen- und Aktzahl oft mit angegeben ist. Die Gattung ist stets vermerkt und genügt bisweilen auch allein als Titel. Als Haupttitel wählt Hans Sachs bald eine kurze Inhaltsangabe oder die Bezeichnung des dargestellten Vorganges, bald den Namen des einzelnen Helden, meist in einem Satze untergebracht.

Kurze Inhaltsangabe oder Bezeichnung des dargestellten Vorgangs. *Tragedia von schöpfung, fal und außtreibung Ade auß dem paradeyß; hat XI person und III actus* I, 19. *Comedia oder kampff-gesprech zwischen Juppiter unnd Juno, ob weiber oder mender zun regimentn tüglicher seyn; hat V person* IV, 3. *Comedia. Die ungeleichen kinder Eve, wie sie Gott, der Herr anredt; hat XIX person unnd fünff actus* I, 53. *Comedia mit XII person, das Christus der war Messias sey* I, 163. *Ein gesprech mit der Faßnacht von ihrer aygenschaft* V, 295. *Ein faßnachtspiel: Die wünderlichen mänder und unheußlichen weiber geschlacht und heußlich zu machen Mit drey personen zu agieren* XVII, 126.

Namentlich die ernsten Dramen, zu denen auch einige von Hans Sachs mit Komödie bezeichnete Stücke zu rechnen sind, bevorzugen die Nennung des Helden im Titel. *Comedia. Jacob mit seinem bruder Esaw. Hat sechs person und V actus.* I, 88. *Comedia. Die gantze hystori der Hester zu recedirn, hat XIII person unnd drey actus* I, 111. *Tragedia, mit 24 personen zu agiren, die Virginia* II, 3. *Ein comedi mit 13 personen, die gedultig und gehorsam marggräfin Griselda, hat 5 actus* II, 40. *Tragedia. Der Jephtha mit seiner tochter.* X, 169. *Tragedia. Der richter Simson* X, 186. *Ein comedi mit siben personen: Die jung witfraw Francisca, und hat drey actus* XX, 47. Bloße Gattungsbezeichnung. *figur* V, 247. *Ein klaggesprech . .* V, 267. *Schwanck* V, 279.

Ein Personenverzeichnis ist bei Hans Sachs durchaus die Regel, und zwar steht es fast immer am Schluß des Stückes. Am Anfang ist es gewöhnlich mit der Überschrift verflochten. *Ein comedi, mit dreyen personen zu spielen, nemlich ein vatter, ein suhn und ein narr* III, 61.

Die Personenverzeichnisse am Schluß tragen folgendes Gepräge:

Die person in die comedi:

1. *Der herolt.*
2. *Isaac.*
3. *Rebecca.*
4. *Ancilla.*
5. *Esaw.*
6. *Jacob, zwen brüder.* I, 110.

Die personen in das spiel:

1. *Der alt eyferer.*
2. *Margaretha, sein weib.*
3. *Ursula, die meyd.*
4. *Der arm schuler.* XVII, 41.

Das Prinzip der Anordnung ist meistens die Rangordnung; die Frauen stehen darum oft nach den Männern.

Die person in das spiel:

1. *Herr Landolph, ritter.*
2. *Herr Lamprecht, ritter, der buler.*
3. *Leonetta, der jung edelmann, buler.*
4. *Fraw Lisabetha, die bulerin.*
5. *Agneta, ir meyd.* XVII, 28.

Aber trotz diesem Grundsatz kommen sie doch oft vor Bösewichter und Narren (I, 133); es findet sich überhaupt die Scheidung in gute und schlechte Personen in einigen Personenverzeichnissen, z. B. I, 51—52. I, 87.

Das Personenverzeichnis ist in der Regel keine trockene Aufzählung der Personen, sondern oft sind Verwandtschaftsbezeichnungen und erklärende Zusätze angebracht.

2) Angaben für die Inszenierung.

Angaben des Schauplatzes und der Zeit finden sich nicht; über den Vorhang erfahren wir ebenfalls nichts; wir haben uns die Bühne zu Anfang leer und offen vorzustellen. Über Zwischenakte finden sich auch keine Angaben. Aktüberschriften wie *Actus I*, *Actus II* u. s. f. sind die Regel, haben aber nicht mehr zu bedeuten, als daß die Darstellung unterbrochen wird; von wirklichem Akt- oder Szenenwechsel kann keine Rede sein, wie denn überhaupt die Dekoration bei Hans Sachs, der keine offne Bretterbühne hat, als Nebensache erscheint. Für die Nichtachtung des Dekorationswechsels gebe ich die treffendsten Belege.

Coridus geht ab. Lucius nimbt den Sack vnnd spricht:
„Nun wil ich gehn zu Medio,
Mein Freundt auch beweren also,
Wil da anklopffen an seim Hauß.
Sich! da geht er gleich selbs herauß“.

Medius kombt vnd spricht VII, 161.

Mang, der vatter, spricht:
„Glück zu, glück zu, mein lieber sun!
Gott helff dir wider mit gsundern leben!
Wir wöllen dir das gleit nauß geben.“

Sie gehen alle aus. Der jüngling geht wider ein und spricht wider sich selb: „Nun arbeit ich in dieser stadt . . .“ XIV, 200.

Über die Dekoration an sich bei Hans Sachs ist nun Folgendes zu sagen: Wir wissen — meist nur indirekt aus dem Text —, daß wir uns in einem Zimmer befinden, wo manchmal zwei Türen und ein Fenster in Betracht kommen. *Herr Ulrich schaudt nauß, spricht* XIV, 235. Was für Gegenden man sich vorzustellen hat, wenn das Stück im Freien spielt, ist nie genauer angegeben. *Adam bricht ein apffel ab* I, 29. Wir schließen daraus, daß ein Baum mit Äpfeln vorhanden ist. *Der mann schreyt nab in brunnen* IX, 102. Daß wir dann noch nicht gleich an großartige Versatzstücke zu denken haben, zeigt eine Anmerkung ganz besonders. *Remus springt ubern graben, der da mit kreiden verzeichnet ist* XX, 164.

Das Mobiliar wird nur an der Stelle erwähnt, wo es gerade gebraucht wird. *Der ritter sincket nider auff die banck* XIV, 22. *Der edel knab gehet zum tisch . . .* XIV, 23. *Man tregt sie hinnauß auff eym sessel mit verdecktem angesicht; der fürst volgt nach mit sein räthen* II, 38. Eine besonders deutliche Stelle, wo das Requisit die Dekoration gewissermaßen vertritt, wird noch erwähnt werden.

Eigentliche Effekte werden bei der durchgehenden Neigung zur Einfachheit gemieden. In die Gruppe der Effekte deuten allenfalls folgende Anweisungen: *Die schlang steht auff ihr füß* I, 34. *Der erst knecht tregt das hertz an einem blossen schwert* II, 34. *Sie* (Kirke) *beut ihn trincken, sie trincken alle beid und sie schlecht iden drey mal mit eim steblein, deckt sie murmlent mit eim tuch, so gewinnen sie sewrüssel* XII, 69.

Auf dem Gebiete der Requisiten und Kostüme nimmt Hans Sachs den andern Fastnachtsspieldichtern gegenüber eine Sonderstellung ein. Das für eine Person und bisweilen auch gleichzeitig für die Szene charakteristische Beiwerk vergißt er kaum zu erwähnen, na-

mentlich was die Requisiten anbetrifft; wir haben hier also einen bedeutenden Fortschritt auf dem Gebiet der weltlichen Bühnenkunst festzustellen.

Hercules nembt den himel auff sein achsel und spricht III, 22. *Inn dem kumpt der groß pauchet kranck an zweyen krucken* V, 4. *Die magd geht auch hin-nein mit eyner kannen, . . .* V, 47. *Alcabicius, der sternseher, gehet ein mit eim instrument, spricht* VII, 130. *Der waltbruder geht ein an einem stecklein mit einem paternoster, spricht* XI, 451. *Er geht zum stock, greifft hinein, rauscht im gelt unnd spricht* XI, 453. *Simplicius* (ein Geizhals) *kumbt mit dem geldtsack unnd spricht* XIV, 156. *Die alt hex kumbt, klopfft mit ihrem stecklein und spricht* XIV, 214. *Der bawer geht ein mit seiner holtzhacken und spricht* XVII, 42. *Ein thumbherr kombt mit seim betbuch . . .* XVII, 66. *Die kellerin kombt, dregt ein löffl und spricht* XVII, 89. *Die alte kuplerin gehet ein mit dem paternoster und hündlein . . .* XVII, 199. *Die zwen wächter kommen mit schweinspiessen und fausthämern* XX, 58.

Seltener sind die Requisiten für die Handlung einer ganzen Szene symbolisch. Bei einem heimlichen Mahl heißt es: *Die pewrin bringt würscht, seml und wein . . .* IX, 74. Die Herrin ist von einem Löwen zerrissen worden; diese Nachricht wird dem Herrn überbracht. *Der knab kummet geloffen, treget ein blutigen stauchen* (Schleier) *und spricht mit auffgeworffen armen* XIV, 22. Damit deutlich werde, daß sich die Darsteller in einer Kirche befinden, tritt jeder mit einem Paternoster auf.

Claus Hutzelbawer geht ein mit eim patternoster und spricht . . . Ul Biermost kombt, tregt auch ein paternoster und spricht . . . XVII, 156. *Heintz Muntschaweck kombt mit seinem paternoster und spricht:*

„Glück zu, ir nachbawrn, ein guten tag!
Was habt ir hie für ein rhatschlag
In der kirchen und secht so sawer?“ XVII, 159.

Requisiten können auch allegorisch auf die Handlung deuten. *Fraw Glück bindt an den pfal ein fatzilet und ring . . .* (Buhlerei). *Fraw Glück bindt ein schwerd an pfal . . .* (Rache). *Fraw Glück bindt ein sack an pfal . . .* (Unglück) XII, 272.

Bei der Bezeichnung der Kostüme, die meistens beim ersten Auftreten der in Frage stehenden Person

angegeben werden, spielt der Gesichtspunkt des symbolisch Charakteristischen auch die Hauptrolle; so finden wir:

Dorias, die alt kuplerin, geht ein, tregt ketten und kleinoth . . . XX, 27. *Francisca, die witfraw, geht ein in einem schwartzen klagkleid und spricht* XX, 48. *. . Griselda geet daher zurissen, tregt ein wasserkrug* II, 47. *Die braut kumpt geschmuckt* II, 49. *Isaac geet blind ein mit verhangen augen* I, 92. *Saul legt David sein bantzer an und setzt im sein helm auff, gürt im sein schwert umb. David geht ein trit oder zwen und spricht . . . David legt die waffen wider hin, klaubet stein in sein hirtendaschen, nimbt sein schleuder und stab, geht hin* XV, 47.

Den Wahrsager zu bezeichnen, gibt Hans Sachs an: *Thiresias geet ein, halb mann und halb weib* IV, 7. Den Fürsten und Feldherrn läßt vor allem die Rüstung erkennen: *Holofernes gehet gewapnet ein . . .* VI, 62. Im übrigen findet das Kostüm nur bei Verkleidungen Erwähnung. *Der Sathan steht verkleidt in einer schauben . . .* X, 367.

Das Auf- und Abtreten ist bei Hans Sachs im Gegensatz zu den andern Fastnachtsspielen deutlich vorgeschrieben; die herrschenden Formen sind: *Gott tritt ein* (seltener *kumpt) und spricht* I, 20. *Der Herr und Adam geet auß* I, 21. Manchmal entsteht dabei eine Art Szenenwechsel: *Die drey engel geen ab Der Herr kompt mit Adam unnd spricht.* I, 23. Seltener sind die Ausdrücke *geet ein, kumpt wider.*

Unter besonderen Umständen ist das Auf- und Abtreten noch näher gekennzeichnet.

Der jung Thobias laufft eylend hinein, trawrig und spricht I, 137. *Hie geen die drey zeugen herfür* I, 163 (bisweilen *dretten herfür*). *Der knab kummet geloffen, treget ein blutigen stauchen und spricht mit auffgeworffen armen* XIV, 22. *Felix, der jung edelmann, get krencklich ein, spricht trawrig* (seine Werbung ist unerhört geblieben) XVII, 115. *Paulina geht im platz herumb. Felix, der jung edelmann, sicht ihr nach und redt mit ihm selb und spricht:*

„Ach, wie schön und zart ist von leib
Herr Philipsen Balbona weib!“ XVII, 114.

Thitus geht traurig auß XII, 19.

Wenn eine Person bereits bekannt ist, findet sich

bei ihrem Auftreten auch nur einfache Nennung des Namens. — Für das Abtreten sind *ab geen* und *ab lauffen* die selteneren Ausdrücke. Der Schluß des Stückes bringt gern eine abziehende Gruppe. *Sie geen alle ab* I, 122. *Sie gehn in ordnung ab* X, 363. *Sie ziehen auff und tantzen ein reyen, darnach gehen sie alle züchtig in guter ordnung ab* XV, 133. *Der Gutmann, ir vatter, beschleust, nach dem man getanzt hat* XIV, 218.

Die Personenüberschriften sind meistens von einem Zusatz begleitet: *Gabriel, der engel* I, 22. *Raphael, der engel, spricht* I, 22. Der Zusatz *spricht* findet sich bei der Hälfte aller Anweisungen. — Gern macht Hans Sachs — wie das in einer Fastnachtsrevue zu erwarten ist — Zusätze, die den Charakter andeuten.

Dathan, der auffrürisch I, 76.
Nabal, der voll, spricht I, 77.
Achan, der dieb „
Esaw, der wollüstig „
Nemrot, der tyrann „
Der wünderlich mann XVII, 128.
Die unheußlich fraw XVII, 129.
Der loß mann XVII, 143.

Die einfachen Überschriften ohne Zusätze sind selten. *Der fürst* II, 23. *Gismunda* II, 26.

3) Angaben für das Spiel.

Die Angaben für äußere Bewegungen und Gesten sind bei Hans Sachs reichlich und eindringlich, wenigstens in den eigentlichen Fastnachtsspielen; auch hierin, wenn auch nicht so auffallend wie auf dem Gebiet des Requisits, ist Hans Sachs ein wichtiger Neuerer. Die begleitenden Gesten, die ja meist aus dem Wortlaut zu erschließen sind, gibt Hans Sachs bisweilen trotzdem an; die Bemerkungen erscheinen dann wie überflüssig. *Hie sitzt er nieder* III, 45. *Hie zeigt er das testament* III, 46. *Er gibt im den beutel* III, 46. *Der waltbruder deut auff den stock . .* XI, 455.

Daneben steht eine ganze Gruppe von Anweisungen, die genauere und besondere Angaben machen; man kann dann kaum die begleitende von der bloßen Geste scheiden.

Gesten, die Wut darstellen.

Der man reist dem weib die schlüssel von der seyten und spricht V, 58. *Der man zuckt die faust und spricht* V, 59. *Das weib zuckt ein brügel, spricht* IX, 112. *Der hofschrantz Meron zuckt von leder und schreyet* XV, 129. *Sie schawet zu im, rüttelt ihn und spricht* XIV, 324. *Der loß mann kehret umb, zuckt die faust und spricht* XVII, 143. *Er geyt ihr ein maulstreich und spricht* XVII, 129. *Ihr mann zuckt sein faust wider . . .* XVII, 129. *Der pfaff zabelt zornig . . .* XVII, 168.

Hans Sachs überlegt bisweilen, wie er dem Zuschauer nicht bloß durch die Worte, sondern auch durch die Geste den allgemeinen Seelenzustand oder Charakter seiner Personen deutlich machen könne. Kain sticht sofort ab, wenn er *den Herrn mit der lincken hand entpfecht* (I, 66). Wie der Teufel durch Eindringlichkeit Gewalt über Kain gewinnt, wird uns sichtbar gemacht; denn es heißt: *Der Sathan redt Kain in ein ohr* I, 83. — Daß wir es mit einer Magd zu tun haben, zeigt uns die typische Geste: *Die mayd stürtzt beyde hend in die seyten* V, 56.

Ebenso wird uns bisweilen auch der physische Zustand aus einer Geste deutlich, die Hans Sachs vorschreibt. *Isaac geet an einem stecklin ein, setzt sich und spricht mit auffgehaben henden* I, 89. *Der buckelt pfarrer hinckt hinein . . .* IX, 73. Von einem, der sich tot stellt, heißt es: *der man legt sich nach aller leng in den stuben* XIV, 324. Ferner ist der Scheintod vorgeschrieben: *Heintz Düppel felt auff der banck nider . . . Heintz Düpl lest hent und füs fallen, sie rütteln in* XIV, 240. Das Erwachen aus dem Scheintode wird sehr glaubhaft dargestellt. *Der pawr rümstert sich, steht auff unnd greifft umb sich an die vier ort . . .* XIV, 242.

Um uns die Verlegenheit seiner Personen anzudeuten, läßt Hans Sachs bisweilen die Darsteller den

Kopf kratzen. *Die bewrin kombt, kratzt im kopff und spricht* XVII, 43. *Der pfaff kratzt im kopff* XVII, 92.

Schmerz und Verzweiflung wünscht Hans Sachs gern durch aufgehobene Arme und Zusammenschlagen der Hände dargestellt zu sehen.

Der kranck schlecht seine hend ob dem kopff zusam IX, 30. *Eli felt hinter sich vom stuhl zu todt. Saffra, die schnur, schlecht ihr hendt ob dem kopf zusam* X, 259. *David schlecht sein hendt zusam* X, 374. *Eurilochus kumbt, schlecht sein hendt ob dem kopff zusammen* XII, 70. *Der könig schlecht sein handt ob dem kopff zu samb* XIII, 41. *Arsinoe, die künigin, kumbt mit den zwein sönen, spricht kleglich mit auffgehaben henden* XIII, 552. *Der ritter schlecht sein hendt ob dem kopff zusamb unnd spricht trawrich* XIV, 22.

Etwas Ähnliches jedoch mit dem antiken und hier wohl berechtigten *χερόπλακτοι δ' ἐν στέρνοισι πεσοῦνται δοῦποι* ist: *Jocasta schlecht ir hend zamen und schlecht ir brust* VIII, 45.

Auch die Geste des Betens und der Verehrung erwähnt Hans Sachs besonders. *Lucius hebt beid hendt auff* VII, 160. *Die königin Hester hebt ir hend auff und spricht. Nardocheus, der jüd, hebet seine hende auch auff gen himel und spricht* XV, 132. *Adam hebt seine hende auff und spricht* I, 24. Richtet sich die Bitte oder das Flehen an Menschen, die vor den Personen stehen, so ist meist der Kniefall mit vorgeschrieben. *Sie fellt dem könig zu fuß und spricht mit auffgehaben henden* XX, 146. *Amprogilo felt auff die knie unnd spricht* XII, 57. *Genura kumbt in frawenkleidern, Barnaba felt ihr zu füsen und spricht* XII, 60.

Auch den Schwur gibt Hans Sachs näher an. *Circes hebt zwen finger auff unnd spricht* XII, 75. *Fraw Glück reckt zwen finger auff . .* XII, 270. Der Handschlag gilt ebenfalls als Eidesformel.

Lucius beut im die hand, spricht:
„Ja, des hab dir mein trew zu pfandt!“
Coridus druckt im die handt . . . VII, 155.

Drastische und derbe Gesten, wilde Raufereien

und Gewaltkuren etwa, finden sich lediglich in seinen Fastnachtsspielen.

Der artzt greifft mit der zangen in bauch, zeucht den ersten narrn herauß . . V, 9. *Der artzt schawt im in bauch . .* V, 9. *Der pfaff zittert . .* (vor Angst) IX, 80. *Fraw Glück stürzt ir erwel hinder sich . . . Fraw Armut stürzt ihr erwel auch hinder sich . . . Sie greiffen einander an, schlagen und jagen einander, endtlich wirft fraw Armut das Glück nider, kniet auff sie . .* XII, 270. *Der pawr buckt sich ubert benck* (es handelt sich um die Fegefeuerqual), *der münch haudt in mit ruten* XIV, 243. *Ihr mann schlegt sie mit dem stecken dreymal uber die lend* XVII, 152. *Der pfaff zuckt den brügel in alle höch, samb wöll er werffen, die bawren dücken sich alle nider* XVII, 160.

Possenhafte Übertreibung der Beschwörungsgesten. *Bawr und pewrin gehen ärßling hinauß* IX, 80. *Sie gehen beide ärßling ein* IX, 81. *Der farend schuler macht mit dem schwerdt ein kreiß, stellt sich darein und spricht* IX, 81.

Der Lebensweise der Personen entsprechen ihre Gesten. *Steffano dorckelt her* (er ist trunken) IX, 97. *Petrus reibt den kopff . . .* (er hat Katzenjammer) XI, 378. *Der trincker gröltzt und dorckelt dahin* XII, 274. *Der buler geht krencklich und traurig daher . . .* XII, 275. *Der krieger hat ein arm im bandt . . .* XII, 275.

In den vornehmen und ernsten Stücken dagegen sind auch vornehmere Gesten vorgeschrieben; so spielt hier die Anweisung *neiget sich* eine große Rolle. *Hester, die künigin, kumpt mit ihren hoffjungkfrawen; der künig sicht sie ernstlich an, sie senckt sich zu seinen füssen; der künig reicht ir sein scepter und spricht* I, 122. *Der künig beut ir die hend unnd geet mit ir ab* (Einfluß der Bibel) I, 123. *Der ritter tridt zu der frawen, neigt sich unnd spricht freundtlich* XIV, 14. *Der keyser steht auff, beut in allen sein hend nacheinander und spricht* XX, 109.

Dem Pantomimischen schenkt Hans Sachs nur wenige Beachtung. *Der ein kemerling schlecht ein mandat an die thür. Mardocheus list den und spricht* I, 120. *Die meyd geht und schawet zum fenster auß, kombt gäch wider und spricht* XVII, 75.

Vorschriften für den Gesichtsausdruck beziehen sich meist nur auf die Darstellung des Schmerzes, kommen überwiegend in ernsten Stücken vor und geben nur die Tatsache, aber keinen Wink, wie der Schauspieler die Wirkung herbeizuführen habe. *Faustina weynt* VII, 113. *Ismael greint* X, 46. *Die brawt weindt* XIV, 217. *Die unheußlich fraw weynt* . . . XVII, 131. Oft genügt sogar das Wort *trawrig*. Ein feiner Zug findet sich im Griseldisdrama, dort heißt es: *Antoni tregt das kind hinnauß. Sie sicht im senlich nach* II, 53. Bei der Anrufung der Götter heißt es: *Fraw Glück sicht auff gen himel unnd spricht* XII, 268. Den Zorn brachte wohl mehr die Geste zum Ausdruck: *Neidhardt geht zornig ab* XIV, 205. Ganz selten ist das Lachen bezeichnet. *Ampragilo lacht* XII, 54. *Der ritter lacht unnd spricht* XIV, 22.

Ob charakteristische Beiwörter auch einen bestimmten Gesichtsausdruck vorschreiben sollten, läßt sich nicht ohne weiteres feststellen; jedenfalls hat man es hier mit Revuetypen zu tun.

Simplicius, der einfeltig . . . XIV, 154.
Coridus, der heuchler . . . VII, 154.
Medius, der schmeichler . . . VII, 155.
Lucianus, der alt, . . . VII, 157.

Das Weinen, sobald es mit Schluchzen verbunden ist, übt noch mehr als das Lachen Einfluß auf die Deklamation aus; dies hat Hans Sachs wohl beachtet, so heißt es einmal: *Sie durchbricht mit weinen* (d. i. sie kann vor Thränen nicht weitersprechen) XVI, 131.

Auch sonst schenkt Hans Sachs der Deklamation seine Aufmerksamkeit. Für die Stimmstärke hat er allerdings nur eine von der Norm abweichende Nüance: *schreyen* I, 62. II, 15. XV, 129. *Die fraw schreyt nach* (die Entfernung wird dadurch deutlich gemacht) XX, 52.

Dagegen hat er für die Stimmfarbe mehrere Abstufungen. *cleglich sprechen* (I, 39. I, 43) wird am häufigsten angegeben; fast ebenso oft *trawrig sprechen* (VIII, 301. XIV, 161). — Auch das Schweigen ist Ausdruck

der Trauer. *Der jüngling steht stilschweigent; . . .* XIV, 217. *Die fraw schweigt . . . Sie schweigt und sitzt still* XVII, 150. Dann aber finden wir auch: *Venus spricht drutzig* III, 6. *Venus spricht spöttlich* III, 7. *Das jung weib kumpt, redt frölich und spricht* XVII, 137. *Der wünderlich mann antwort dem weib gar freundlich und spricht* XVII, 139.

Eine majestätische Feierlichkeit ist ganz von ferne angedeutet in der Anweisung: *Deß Herren stimb spricht* X, 415. Bisweilen wird auch noch im Abgehen gesprochen. *Die mueter ret im gen* XVII, 147. Etwas derb ist diese Anweisung: *Sie* (Kirke) *treibt sie hinauß, sie gröchtzen* XII, 69.

Für die Deklamation ist endlich noch wichtig, an wen sich der Sprechende zu richten hat. Die Apostrophe an das Publikum findet sich nur zu Anfang und Ende der Stücke. *Der richter steet auff, redt ad speculatores* III, 59.

Der Monolog ist sehr häufig bei Hans Sachs; oft ist er nur durch ein einfaches *zu sich selbs reden* oder *wider sich selber sprechen* (IX, 72. IX, 115. XII, 52. XVII, 133. XX, 50) bezeichnet; doch finden sich auch feinere Züge dabei. *Gismunda neygt den kopf in die hend, spricht zu ir selb* II, 25. *Pithias, die meid, komt, redt auch mit ir selbst mit auffgeworffen fechtenden henden* XX, 27. Ein Zusichselbstreden, während andere auf der Bühne sind, findet XX, 36 statt.

4) Anhang.

Über den Stil der Anweisungen ist nur zu sagen, daß sich Auffälliges nicht findet, wenn man von einigen lateinischen Worten und wenigen Praeteriten, die aus dem umgearbeiteten Meistergesang stehen geblieben sind, absieht.

Die Betrachtung von Illustrationen gehört streng genommen nicht zu dem Thema der vorliegenden Arbeit; aber ein kleiner Hinweis darauf ist doch unentbehrlich.

Roethe im Anzeiger für deutsches Altertum 26, 15, sagt: „Auf keinem Gebiete der Literaturgeschichte ist die Kenntnis des Äußeren, Zuständlichen wichtiger und fruchtbarer als für Drama und Theater“. Es handelt sich dort um die Illustrationen für die deutsche Theatergeschichte, die in Gustav Könneckes Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur zu finden sind. Da dieses Werk fast allgemein verbreitet ist, genügt es, auf die dortigen Abbildungen kurz zu verweisen; nur bei schwer zugänglichen Bildern, die mir vorgelegen haben, scheint mir eine genauere Schilderung angebracht.

Die ältesten Theaterbilder in Könneckes Bilderatlas finden wir dort (2. Aufl. Marbg. 1895) Seite 88—94; sie beziehen sich auf Stücke von Gengenbach und Ruff. Die Einzelfiguren machen durchaus den Eindruck des Typischen. Der Ort ist außer dem effektvoll dargestellten Höllenrachen, wie wir ihn später vor allem bei den Jesuiten finden, indifferent. Die Kostüme erscheinen sehr entwickelt; die Teufel tragen eine Maske. Wie weit die Szenenbilder aus Ruffs „Job“ und „Tell“ richtige Vorstellungen von der Aufführungstechnik geben, sei dahin gestellt; jedenfalls unterstützen sie die Anschauung des Lesenden noch stärker als die Bühnenanweisungen.

Die Abbildungen, die für Hans Sachs in Betracht kommen (S. 147) beziehen sich nicht auf seine Dramen, sondern stellen Gespräche in Prosa und Reimpaaren dar, geben also für die Kenntnis seiner Bühne nichts her. Die Dramenillustration geht übrigens, wie Roethe a. a. O. bemerkt, „nicht etwa von der Schweizer Volksbühne aus. Sie scheint gelehrten Herkommens; stecken doch die ältesten in Deutschland auftauchenden Beispiele solcher Szenenbilder, wie K. wohl weiß (S. 91) in Terenzdrucken“.

Inhalt der übrigen Kapitel.

Im großen und ganzen verweise ich auf die auch schon für die folgenden Kapitel am Anfang dieser Arbeit abgedruckte Bibliographie; die Gliederung der folgenden Kapitel ist dieselbe wie die des ersten; die Ergebnisse sind kurz folgende:

II A. Das Volkstheater von 1500—1600.

Der Titel bringt die Angabe des Helden und auch der Personengruppe, um die es sich handelt; das Personenverzeichnis ist nach der weltlichen Rangordnung eingerichtet, die Frau steht nach dem Manne; in den Zwischenakten wird der Chorgesang zur Regel; in der Dekoration ist noch ein leiser Zusammenhang mit dem Passionsspiel festzustellen; die Dekorationseffekte scheinen schon recht entwickelt zu sein; die Requisiten weisen einigen Einfluß Hans Sachsens auf, die Personen werden gern mit charakterisierenden Insignien versehen; das Kostüm wird nur bei Besonderheiten genauer beachtet; von einem Auf- und Abtreten im heutigen Sinne kann noch nicht die Rede sein, jede Person hat gewöhnlich noch ihren besonderen Standort, zu Anfang und Ende findet bisweilen eine processio statt; die Gesten sind immer noch derb und sinnfällig, die feinere den Charakter andeutende Geste kommt erst ganz allmählich; die Mimik findet außer bei Manuel keine rechte Beachtung; auch die Deklamation wird nicht eingehend gekennzeichnet.

II B. Das Schuldrama von 1500—1600.

Als Titel dient fast allein der Held; die Rangordnung bleibt das Prinzip der Personenaufzählung; im Zwischenakt ist der Chorgesang sehr beliebt; die Dekoration tritt ganz zurück; ebenso wenig kann von Bühneneffekten die Rede sein; allenfalls

wirkt die Musik in diesem Sinne; Requisiten und Kostüme interessieren nur bei allegorischen Figuren; für das Auftreten ist die Feierlichkeit des Erscheinens von Fürstlichkeiten zu bemerken; die Geste ist gemessen; Mimik wird außer acht gelassen; in der Deklamation tritt der Monolog und das sonstige Fürsichsprechen markant hervor.

An diesen Abschnitt ist eine Betrachtung der Bühnenanweisungen Ringwaldts angehängt, der durch seine derben Effekte und Pickelhäringsspäße auffällt.

II C. Das gelehrte Drama von 1500—1600.

Kein Drama ist so arm an Bühnenanweisungen wie das humanistische. Der Held, bald mit bald ohne bezeichnendes Beiwort, wird im Titel genannt; das Personenverzeichnis ordnet die Personen nach der Reihenfolge des Auftretens und nach der weltlichen Rangordnung, es findet sich auch ganz vereinzelt die Erwähnung der Darsteller neben den Rollen; im Zwischenakt tritt nach antikem Muster der Chor auf; bei der Deklamation wird streng auf das Versmaß geachtet; es ist fast immer besonders angegeben. — Albrecht von Eyb wird in einem kurzen Anhang besonders betrachtet; er bietet vor allem volkstümliche Gesten.

III A. Die englischen Komödianten und die Bandenstücke von 1600—1700.

Die Komödianten bringen den Blick für die Bühne mit — oft nur im äußerlichen Sinne —, und so stellen sich die Bühnenanweisungen reichlicher ein. Im Titel wird oft der Held und der Inhalt zugleich angegeben, die Absicht, Spannung zu erregen, ist unverkennbar; die Reihenfolge der Personen wird durch die weltliche Rangordnung bestimmt; der Zwischenvorhang läßt auch auf einen vorderen Vorhang schließen; im Zwischenakt spielt Instrumentalmusik eine große Rolle; die Dekoration ist noch sehr einfach, die gesprochenenen Worte müssen noch sehr oft den Schauplatz interpretieren; die Effekte sind in der Hauptsache Lärm- und Bluteffekte; Luft- und Wassereffekte kommen etwas später; die Requisiten deuten meistens auf plumpe Prügelszenen; das Kostüm ist reichhaltig; am Schluß der Stücke findet sich bisweilen schon ein besonderer Abgang; unter den Gesten fällt vor allem die Possenreißergeste auf; den Schrecken läßt man schon hier und da durch die Mittel der Mimik ausdrücken; die Deklamation scheint derb übertrieben gewesen zu sein, die Apostrophe an das Parterre ist nicht selten.

Die Betrachtung der Bühnenanweisungen Ayrers und des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig bildet einen Anhang zu diesem Abschnitt; besonders wichtig sind für beide die Tatsachen, daß zwei Vorhänge vorhanden sind, und daß die Versenkung eine große Rolle spielt; Ayrer achtet auch bisweilen auf das, was wir heute die Maske des Schauspielers nennen.

III B. Volkstümliche deutsche Stücke von 1600—1700.

Je kunstmäßiger ein Stück ist, um so mehr bevorzugt es den Helden im Titel, je volkstümlicher, um so mehr weist der Titel auf den Inhalt hin; die Personenverzeichnisse ordnen nur vereinzelt nach der weltlichen Rangordnung, häufiger nach der Reihenfolge des Auftretens und der Szenen, die stummen Personen kommen zuletzt, nicht selten werden die Namen der Darsteller angeführt; ein Vorhang ist vorhanden, und zwar scheint er sich vertikal bewegt zu haben; in den Zwischenakten spielt die Musik die wichtigste Rolle; die Dekoration hat einen beträchtlichen Aufschwung genommen, die Teilung in Vorder- und Hinterbühne ermöglicht einen ziemlich deutlichen Schauplatzwechsel, und die Dekorationsstücke selbst weisen viel Perspectivisches auf; die Effekte bestehen hauptsächlich in Beleuchtungswirkungen; Schwebemaschinen und Wellenkulissen werden ebenfalls verwendet; unter den Requisiten sind die den Stand der dargestellten Person bezeichnenden am bemerkenswertesten; auch das Kostüm interpretiert vor allem den Stand, die Verkleidung kommt noch immer recht oft vor, hier und da gewinnen wir auch den Einblick in eine Garderobe oder gar einen ganzen Schnürboden eines Theaters; das Auftreten der Personen ist nicht immer bezeichnet, die processio ist fast gänzlich verschwunden; die Geste ist sehr oft dem Charakter der Person entsprechend, so muß Merkur fliegen, die Köchin den Tisch herrichten, der Arzt untersuchen; am Schluß der Stücke finden sich bisweilen feierliche Gruppierungen; die Mimik wird kaum erwähnt, allenfalls das Grinsen Pickelhärings; bei der Deklamation ist ebenfalls hier und da der Charakter der Person beachtet, so muß Mars als der Kriegsgott schreien, der Nachtwächter rufen, häufig ist das Beiseite- und Insparterresprechen, allmählich bildet sich auch das Auftrittslied heraus.

Besonders werden in einem Anhang zu diesem Abschnitt die Anweisungen Christian Weises betrachtet, der sich durch seine Beleuchtungseffekte, die historische Treue seiner Kostüme und die genaue Bezeichnung des Auftretens seiner Personen von seinen Zeitgenossen unterscheidet.

III C. Jesuitendramen von 1600—1700.

Dem theatralischen Sinn der Jesuiten entsprechend finden wir in ihren Dramen eine Reihe interessanter Bühnenanweisungen, wenn wir auch nach Schilderungen und Abbildungen der Jesuitenaufführungen manchmal eine noch größere Anzahl erwarten sollten. — Recht oft wird des Helden im Titel Erwähnung getan, aber wichtiger erscheint doch den Jesuiten ein Schlagwort mit didaktischer Tendenz im Titel; im Personenverzeichnis herrscht die Reihenfolge nach der weltlichen Rangordnung vor, die höchstens dadurch durchbrochen wird, daß der Held mit seinen Angehörigen am Anfang steht; die Namen der Darsteller sind sehr selten genannt; der Vorhang wird nicht besonders erwähnt, ist aber sicherlich vorhanden; wenn auch die Akte mit Gesang geschlossen werden, so tritt doch eine eigentliche Zwischenaktseinlage nicht deutlich hervor; die Dekoration ist das Gebiet, auf dem die Jesuiten Neues und Bedeutendes leisten, Innendekoration wie Landschaften, Himmel wie Hölle werden in gleicher Weise vollkommen ausgeführt; ebenso sind die Effekte recht mannigfaltig, besonders beliebt sind Schwebemaschinen und Feuereffekte; Requisiten werden allegorischen Figuren besonders gern beigegeben, man lehnt sich dabei an die antike Mythologie an; das Kostüm für die allegorischen Figuren wird ebenfalls sorgfältig zusammengestellt, die Verkleidung kommt für Flüchtlinge und Kundschafter in Betracht; das Auftreten der Personen wird nicht immer vermerkt, großen Wert legt man auf pomphafte Aufzüge in Form eines Triumphes; die Geste hat durchweg etwas französierend Galantes, selbst Kampf und Mord müssen mit Grazie vollführt werden; sehr wichtig ist die Tatsache, daß die Jesuiten für mimische Veränderungen Anweisungen haben, und zwar recht mannigfaltige; die Deklamation wird ebenfalls genau beachtet, es machen sich auch hier vor allem steife und galante Züge geltend, das heitere Moment fehlt.

III D. Das Renaissancedrama von 1600—1700.

Den Titel bildet meistens der Held; auch im Personenverzeichnis steht der Held gern voran, die übrigen Personen folgen dann nach dem weltlichen Range geordnet, ganz zuletzt stehen die Statisten; der Vorhang wird zwar nicht erwähnt, ist aber vorhanden; im Zwischenakt finden sich nach antikem Muster Strophen moralisierenden Inhalts, oft antithetisch; die Dekoration strebt vor allen Dingen darnach, den Wechsel des Schauplatzes anzugeben, so werden zwei Zimmer, auf die es sonst weiter nicht ankommt, doch verschieden dargestellt, weil

sie sich in zwei verschiedenen Schlössern befinden; charakterisierende Abzeichen werden besonders gern allegorischen Figuren beigegeben; bei den Kostümen wird besonders auf historische Treue geachtet, sonst herrscht Einfachheit; Geister erscheinen in Laken; das Auftreten wird nur besonders bezeichnet, wenn es sich um feierliche Einzüge handelt; die Gesten treten in ernsten Stücken stark zurück; Tänze, Ballets und lebende Bilder sind nicht selten; mimische Bewegungen werden zwar nicht vorgeschrieben, sind aber sicher ausgeführt worden; bei der Deklamation wird nicht nur auf Stärke und Farbe geachtet, sondern auch auf Deutlichkeit.

In einem Schlußkapitel

werden die Ergebnisse der Untersuchung nach bühnentechnischen Gesichtspunkten zusammengestellt, und es wird ein Ausblick bis auf die neueste Zeit in kurzen Andeutungen gegeben.

Lebenslauf.

Am 6. November 1884 wurde ich, Hermann Siegfried Walther Mauermann, als einziger Sohn des im Jahre 1888 verstorbenen Baumeisters Adolf Mauermann und seiner Ehefrau Anna, geb. Büchner, zu Berlin geboren; ich bin evangelischer Konfession. Von Michaelis 1890 bis Michaelis 1896 besuchte ich die unter der Leitung des späteren Professors August Engelien stehende 30. Gemeindeschule zu Berlin. $8^1/_2$ Jahre hindurch war ich dann, da ich die Unterquarta übersprang, Schüler des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster, wo mich außer dem Direktor, Herrn Geheimrat D. Dr. Bellermann, und Herrn Professor Dr. Hans Meyer die Herren Professoren Fichte, Kinzel, Lamprecht und Nohl stark anregten. Nach der Reifeprüfung bezog ich Ostern 1905 die Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität, auf der ich mich ununterbrochen bis jetzt meinen Studien gewidmet habe; ich habe mich besonders mit germanischer und romanischer Philologie beschäftigt.

Meine akademischen Lehrer sind gewesen die Herren Professoren und Dozenten Baesecke, Brandl, Delmer, Ebeling, Haguenin, Harsley, Herrmann, Heusler, Rich. M. Meyer, Norden, Paulsen†, Riehl, Roethe, Rothstein, E. Schmidt, M. Schmidt, W. Schulze, Simmel, Spies, Stumpf und Tobler†, denen ich hiermit meinen aufrichtigen Dank sage. — Seit Michaelis 1906 gehöre ich dem germanischen Seminar zu Berlin als Mitglied an; drei Semester hindurch durfte ich hier das Amt des Amanuensis bekleiden; an den Übungen des romanischen

Seminars habe ich nur als außerordentliches Mitglied teilgenommen. —

Für die Förderung der vorliegenden Arbeit schulde ich besonderen Dank den Herren Professoren Roethe und Erich Schmidt, und ich spreche ihn hiermit öffentlich aus. Diese Förderung und, was mir sonst noch an Güte und Wohlwollen von diesen meinen hochverehrten Lehrern zu teil geworden ist, will ich vor allem durch treues Streben zu vergelten suchen; das tiefste Gefühl des Dankes allein, das ich im Herzen hege, scheint mir hier zu gering zu sein. —

Die Promotionsprüfung bestand ich am 25. November 1909.